This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Harvard College Library

BOUGHT FROM THE

ANDREW PRESTON PEABODY FUND

BEQUEATHED BY

CAROLINE EUSTIS PEABODY

OF CAMBRIDGE

SONDERSCHRIFTEN
DES ÖSTERREICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTES IN WIEN
BAND IV

CODEX ESCURIALENSIS

EIN SKIZZENBUCH
AUS DER WERKSTATT DOMENICO GHIRLANDAIOS

UNTER MITWIRKUNG VON

CHRISTIAN HÜLSEN UND ADOLF MICHAELIS

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN EGGER

137 AUTOTYPIEN IN BESONDEREM BANDE
3 LICHTDRUCKE UND 70 AUTOTYPIEN IM TEXTE

WIEN
ALFRED HÖLDER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1906

△
FA 93.1.15 F

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE
ANDREW PRESTON PEABODY
FUND

HEINRICH FREIHERRN VON GEYMÜLLER

VEREHRUNGSVOLL ZUGEEIGNET

LICHTDRUCK VON M. FRANKENSTEIN IN WIEN

AUTOTYPIE VON ANGERER & GÖSCHL IN WIEN

DRUCK VON R. M. ROHRER IN BRÜNN

VORWORT.

Der vorliegenden Herausgabe des Codex Escurialensis, die hiermit nach jahrelanger Verzögerung endlich der Öffentlichkeit übergeben wird, habe ich nur wenige Worte vorauszuschicken. Schwierigkeiten aller Art, nicht zum mindesten der Gedanke, der Lösung der Autorfrage doch noch um einen Schritt näher zu kommen, vereitelten ein früheres Erscheinen. Schließlich siegte aber dennoch die Erkenntnis — angesichts der erfolglosen Bemühungen bezüglich des Venezianischen Skizzenbuches —, daß es besser und richtiger sei, in einer Edition nur feststehende Tatsachen zu bringen und auf jedwede, wenn auch noch so verlockende Hypothese lieber Verzicht zu leisten.

Infolge des Umstandes, daß der Codex bisher nur auf seinen Wert für die archäologische Forschung untersucht worden war, habe ich das Hauptgewicht in meinen einleitenden Ausführungen auf seine kunsthistorische Würdigung gelegt. Naturgemäß gliedert sich diese Einleitung in drei Teile. Der erste enthält in knappen Zügen den Verlauf der bisherigen Bemühungen zur Bekanntmachung und Verwertung des Codex von der Publication des Justischen Inventares bis zu dem Zeitpunkte der Realisierung der Herausgabe in Wien. In dem zweiten wird die eigentliche Autorfrage behandelt. Möge es mir hierbei gelungen sein, die umständliche Beweisführung für die These, daß uns in dem Skizzenbuche keine Sammlung von Originalaufnahmen, sondern nur das Übungsheft eines jugendlichen Ghirlandaioschülers erhalten ist, in klarer und allgemein verständlicher Weise vorgebracht zu haben; wo dies jedoch nicht der Fall sein sollte, mögen die betreffenden Textillustrationen meine Aufstellungen unterstützen. In dem dritten Abschnitte werden schließlich die einzelnen Vorlagequellen, welche der Zeichner bei seinen Studien benutzt hat, sowie der Wert des Skizzenbuches für die kunsthistorische Forschung untersucht. Bei einer Reihe von Fragen, vornehmlich

denen, welche das Schaffen Domenico Ghirlandaios betreffen, dürfte wohl noch lange nicht das letzte Wort gesprochen sein; vielleicht tragen aber einzelne Gesichtspunkte dazu bei, das Wirken dieses Meisters, der infolge der in den letzten Jahrzehnten herrschenden Vorliebe für die Maler des frühen Quattrocento mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, aus dieser unverdienten Zurücksetzung wieder in die richtige Beleuchtung zu stellen.

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, in wie hohem Grade ich mich vor allem der Direction des k. k. österreichischen archäologischen Institutes für ihr tatkräftiges Entgegenkommen zu Dank verpflichtet fühle. Von allen übrigen, denen ich Förderung bei meiner Herausgabe verdanke und deren an entsprechender Stelle Erwähnung getan, sei hier nur mein verehrter Lehrer Franz Wickhoff besonders genannt, der mit liebevollem Interesse die einzelnen Phasen in der Autorfrage verfolgt hat. Schließlich aber ist es mir ein Bedürfnis, meinen beiden hochgeehrten Mitarbeitern, Herrn Professor Christian Hülsen in Rom und Herrn Professor Adolf Michaelis in Straßburg, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Abgesehen davon, daß sie meiner Herausgabe die Ehre ihrer Mitarbeit zuteil werden ließen, konnte ich bei der Redaction des gemeinsamen Teiles, des Beschreibenden Verzeichnisses, stets und in jeder Hinsicht ihrer wertvollen Unterstützung gewiß sein.

Wien, im October 1905.

HERMANN EGGER

Fig. 1 Domenico Ghirlandaio, Pilastercapitell
(Florenz, S. Maria Novella, Geburt Marias).

EINLEITUNG.

Die erste Nachricht von der Existenz unseres Skizzenbuches in der Königlichen Bibliothek des Escorial findet sich in dem Reisewerke des Spaniers Antonio Ponz[1]), woselbst der Codex kurz als «estimable» angeführt erscheint. Eine weitere dürftige Mitteilung brachte beinahe ein Jahrhundert später P. Raffaele Garrucci von einer spanischen Reise mit. Als dieser im Februar 1868 im Escorial mit Unterstützung des damaligen Bibliothekars sämtliche Codices mit Handzeichnungen durchsuchte, um nach der für Ciampinis[2]) Stich vorgelegenen Originalaufnahme des einstigen Mosaikschmuckes der Kuppel von S. Costanza zu fahnden, stieß er bei dieser Gelegenheit nicht nur auf das Zeichenbuch des Francesco d' Olanda, sondern auch auf unseren Codex. Doch schenkte er sowohl dem einen wie dem andern «abbozzo informe» nach den genannten Kuppelmosaiken (fol. 4^{v} und 7) neben den schönen farbigen Wiedergaben des Francesco d' Olanda wenig Beachtung[3]).

Es ist erst das Verdienst Karl Justis, uns die erste nähere und genauere

[1]) Viage de España, Madrid 1777, II 108.

[2]) Vetera Monumenta II tab. I.

[3]) Storia dell' arte cristiana IV p. 7 f. P. Garrucci suchte zuerst nach den im Auftrage des Card. Camillo Massimi während seiner Nuntiatur in Madrid(1653—57) angefertigten Copien nach Francesco d'Olanda. Dieses verschollen geglaubte «Libro delle pitture antiche», während der Drucklegung dieser Einleitung wieder zum Vorschein gekommen, befindet sich gegenwärtig im Besitze des englischen Kunstfreundes Mr. St. Clair Baddeley; es ist daher die betreffende Stelle im Beschr. Verz. S. 49 (fol. 10) dahin zu berichtigen (vgl. Röm. Mitt. 1905 258 und Kunstchronik, N. F. XVI [1904/05] 329).

Kunde von unserem Skizzenbuche gegeben zu haben. Angeregt durch die Erwähnung bei Ponz ließ Justi, als er im Sommer 1879 wieder im Escorial verweilte, um die aus der Bibliothek Philipps II stammenden Kunstsammlungen, Kupferstiche und Zeichnungen kennen zu lernen, die Gelegenheit nicht unbenutzt, sich unser Skizzenbuch geben zu lassen. Es erregte sogleich seine Aufmerksamkeit in derart hohem Maße, daß er ein kurzes Inhaltsverzeichnis der wichtigsten Blätter davon anfertigte. In den nächstfolgenden Jahren jedoch von anderweitigen Arbeiten gänzlich in Anspruch genommen, kam Justi selbst gar nicht dazu, die Sache weiter zu verfolgen, sondern überließ 1884[1]) seine Aufzeichnungen Eugène Müntz, dem er gelegentlich von dem «Libro de debujos» in einem Briefe Mitteilung gemacht hatte. Müntz, gerade damals mit seiner Studie über das Schicksal der antiken Baudenkmäler Roms im Zeitalter der Renaissance beschäftigt, veröffentlichte als Anhang hierzu das Justische Verzeichnis in französischer Übersetzung (versehen mit einer kurzen Einleitung), wobei, abgesehen von einigen Mißverständnissen, gar manche Ungenauigkeiten unterliefen[2]). Dessenungeachtet wird dieses Inventar schon aus dem Grunde einen dauernden Wert bewahren, weil es für die ursprüngliche Reihenfolge der ersten Blätter (besonders von fol. 7—12), von denen einzelne im Jahre 1900 herausgerissen, an unrichtiger Stelle lose eingelegt waren, stets maßgebend bleiben wird.

Die Publication des Justischen Verzeichnisses bildete die Veranlassung, daß nunmehr eine Reihe von Forschern ihre Aufmerksamkeit dem Escurialensis zuwandte. Begreiflicherweise machte sich auch bald der Wunsch nach einer photographischen Aufnahme einzelner Blätter fühlbar. Diesen sollte zunächst Johannes Ficker erfüllen, welcher im Jahre 1888 die Pyrenäische Halbinsel zum Studium ihrer altchristlichen Denkmäler, besonders der Sarkophage, bereiste. Er benutzte einen längeren Aufenthalt im Escorial, um sowohl ein vollständigeres, wesentlich genaueres Verzeichnis des Skizzenbuches anzufertigen als auch um 35 der wichtigsten Blätter zu photographieren, in erster Linie die stadtrömischen Veduten, dann die ihn speciell interessierenden altchristlichen Altertümer, schließlich beinahe alle Sarkophagreliefs[3]). Auf diese Aufnahmen, die Ficker dem Kais. deutschen archäologischen Institute überließ wie auch H. v. Geymüller, Hülsen, Müntz, de

[1]) Der Herausgeber ist Herrn Professor Karl Justi in Bonn für die gütige Bekanntgabe dieser näheren Daten zu lebhaftem Danke verpflichtet.

[2]) Notes sur un recueil de dessins du XVe siècle représentant les principaux monuments de Rome: Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1886, 157 ff. = Rev. arch. 1887 I 175 ff.

[3]) Letztere Aufnahmen stellte Ficker für das Corpus der antiken Sarkophag-Reliefs Carl Robert zur Verfügung, für den außerdem José Ramon Mélida auf eine durch Hübner übermittelte Bitte genauere

Rossi u. a. für ihre einschlägigen Untersuchungen zur Verfügung stellte, gehen fast sämtliche bisherigen Reproductionen von Escurialensis-Zeichnungen zurück. Vornehmlich erregte die Forumsvedute (fol. 20) das größte Interesse. Nachdem sie zuerst von Eugène Müntz (durch G. Boissier) in der Academie des Inscriptions am 25. November 1887[1]) und in der Accademia dei Lincei (durch G. Fiorelli) am 22. Januar 1882[2]) vorgelegt worden war, entwickelte Giovanni Battista de Rossi in der Sitzung des Römischen Institutes vom 27. Januar 1888[3]) seine Ansicht über den im Hintergrunde befindlichen Quaderbogen (Torre della Inserra), die darauf hinausging, daß in ihm der Rest eines Triumphbogens (des Fabierbogens oder eines Augustusbogens) zu erblicken wäre. In der nämlichen Sitzung zog auch Christian Hülsen den im Mitteldurchgang des Severusbogens sichtbaren Gebäuderest des näheren in Betracht und sprach hierbei die zuerst so angezweifelte, in der Folge so glänzend bestätigte Vermutung aus, daß dies die südwestliche Ecke der Basilica Aemilia wäre. In den beiden Sitzungen desselben Institutes vom 21. December 1888[4]) und 4. Januar 1889[5]) legte Ficker seine gesamten Aufnahmen mit kurzen Erläuterungen vor[6]).

Zu dieser Zeit kam auch die Autorfrage ins Rollen. Die merkwürdige Übereinstimmung der beiden Ansichten des Castel S. Angelo mit den diesbezüglichen Wiedergaben in Giulianos da Sangallo Barberinischem Skizzenbuche (s. u.) mußte die Vermutung aufkommen lassen, daß der Escurialensis ebenfalls diesem Architekten angehöre und zu dem großen Prachtbande in der Barberina in einem ähnlichen Verhältnisse stehe wie sein Sieneser Skizzenbuch[7]). Diese Vermutung, einmal ausgesprochen, wurde in der Folge, so oft des Codex Erwähnung getan, immer und immer wiederholt. Erst Cornelius von Fabriczy wies in seinem kritischen Verzeichnisse der Handzeichnungen dieses Architekten jeden Versuch einer Zurückführung auf Giuliano selbst entschieden zurück, ohne jedoch zu bestreiten, daß der Autor des Escurialensis seinem Kreise angehört hätte, eine Ansicht, die

Angaben über die im Escurialensis enthaltenen Sarkophagzeichnungen besorgt hatte (vgl. Ant. Sark.-Rel. II S. XI; 94).

[1]) Compt. rend. de l'Acad. des Inscr. 1887 449. Müntz hatte nämlich, worauf mich Hülsen aufmerksam macht, bereits von anderer Seite Photographien von fol. 7v—8 und 20 erhalten. Den Tafeln in Les arts à la cour des papes (1898) liegen jedoch wieder die Fickerschen Aufnahmen zugrunde.

[2]) Rendic. dell'Accad. dei Lincei ser. IV vol. 4 (1888) parte I 71 ff.

[3]) Röm. Mitt. 1888 94 f.

[4]) Ibid. 1888 317 ff.

[5]) Ibid. 1889 75 f.; 230.

[6]) Außerdem hat noch Paul Arndt die Statuen und einige andere Stücke des Skizzenbuches photographiert; jene sind danach in der fünften Serie von Arndt-Bruckmanns Photographischen Einzelaufnahmen antiker Skulpturen (n. 1489—1500) mit kurzen Erläuterungen von Adolf Michaelis erschienen.

[7]) Röm. Mitt. 1891 145; danach Robert, Ant. Sark.-Rel. III S. VI; u. a.

auch von Adolf Michaelis mit dem Hinweis unterstützt wurde, daß sich in dem durchgängigen ch statt c ein Toscaner zu verraten scheine.

Um so dringender machte sich daher immer mehr und mehr das Bedürfnis nach einer vollständigen photographischen Aufnahme des Skizzenbuches geltend. Zu diesem Behufe legten Adolf Michaelis und Johannes Ficker im Januar 1900 der Centraldirection des Kais. deutschen archäologischen Institutes den Antrag vor, den ganzen Codex, soweit er nicht bereits von Ficker aufgenommen worden war, zum Zwecke einer Publication photographieren zu lassen. Die Centraldirection stellte die erforderlichen Mittel zur Verfügung und betraute mit der Durchführung der Aufnahme den im Escorial tätigen Augustiner P. Eleuterio Manero, dessen prächtige Photographien von Handschriften und Zeichnungen schon so manchem Forscher treffliche Dienste geleistet haben. P. Manero fertigte im August 1900 119 wohlgelungene Photographien (13/18) an, die nunmehr zusammen mit den Aufnahmen Fickers (13/18) das ganze Skizzenbuch umfaßten. Inzwischen war aber der unterzeichnete Herausgeber im September 1900 ebenfalls nach dem Escorial gereist und hatte daselbst, ohne von der von Michaelis geplanten Herausgabe Kenntnis zu besitzen, den ganzen Codex neuerdings vom ersten bis zum letzten Blatt mit seinem eigenen Apparate (13/18) aufgenommen. Durch einen Zufall von der Aufnahme Maneros in Kenntnis gesetzt, erhielt er auf eine an Michaelis brieflich gerichtete Anfrage den ehrenvollen Antrag, bei der von diesem beabsichtigten Edition mitzuwirken, welchem Anerbieten er freudigst Folge leistete. Als jedoch das deutsche Institut eine vollständige Publication ablehnte, trat Michaelis dem jetzigen Herausgeber die Sorge für das Unternehmen ab und diesem gelang es, im Laufe des folgenden Jahres die Direction des österreichischen archäologischen Institutes für die Sache zu gewinnen, was dadurch erleichtert wurde, daß die Ergebnisse der mittlerweile durchgeführten kunsthistorischen Untersuchung des Skizzenbuches, namentlich der Nachweis von dessen Zusammenhange mit der Schule Domenico Ghirlandaios, die Herausgabe um so lohnender erscheinen ließen. Das deutsche Institut fand sich gerne bereit, die Aufnahmen Maneros zum Zwecke der Herausgabe gegen Kostenerstattung abzutreten. Die der Berliner Folge noch fehlenden Blätter wurden durch P. Eleuterio Manero selbst ergänzt, so daß nunmehr der Publication mit Ausnahme des vom Herausgeber aufgenommenen Titelblattes durchwegs nur Maneros treffliche Photographien zugrunde liegen.

Unser Skizzenbuch, nach seinem Aufbewahrungsorte bisher allgemein kurzweg Codex Escurialensis benannt, eine Bezeichnung, die ihm vermutlich auch fernerhin verbleiben dürfte, trägt gegenwärtig die Signatur 28—II—12. Es ist ein in braunes Maroquinleder gebundener Folioband, an dessen Deckel vorne in Blinddruck der Rost des heiligen Laurentius, das bekannte Wahrzeichen des Escorial, gepreßt erscheint, also ein Einband, den der Codex erst nach seiner Einverleibung in die Bibliothek des Klosters erhalten haben kann[1]). Die einzelnen Blätter sind durchschnittlich 0·33 m hoch und 0·23 m breit. Das ziemlich grobkörnige Papier trägt als Wasserzeichen einen Kreis mit einer dreizackigen Krone; eine nähere Prüfung, welche Blätter diese Marke aufweisen, sowie eine Untersuchung der einzelnen Lagen konnte seinerzeit dem Herausgeber infolge der Brüchigkeit des Papiers an der Einfalzseite leider nicht gestattet werden. Beinahe alle Seiten sind mit Zeichnungen bedeckt; eine Ausnahme bilden nur fol. 1v, 2, 2v, 9, 9v, 11, 69v, 70v, 71v, 72v, 73v, 74v, 75v—78 und 80—82v, die leer geblieben sind. Die Skizzen sind, abgesehen von den Grundrißstudien (fol. 70—75), durchwegs mit freier Hand mit der Feder ausgeführt beziehungsweise laviert. Das Skizzenbuch umfaßt gegenwärtig 82 Blatt. Die ursprüngliche Paginierung (vgl. die im Anhang befindliche Tabelle) enthält elf mit römischen Ziffern bezeichnete Blätter, nach denen arabische Seitenzahlen folgen; diese wurden von der ersten (fol. 3) bis zur letzten Zeichnung (fol. 75) durchgeführt, über welcher in der r. oberen Ecke in Rötel die Zahl 77 stand, die nachträglich mit Tinte in 72 corrigiert worden ist. Das Titelblatt enthält außer zwei älteren Signaturen und dem Vermerk «*Libro de debujos, o antiguedades* | *De mano*» (17. Jhdt.) das Monogramm «*D. Di° de Ma*» (Don Diego de Mendoza), ein Hinweis, daß sich unser Skizzenbuch einst im Besitze des bekannten Dichters, Sammlers und Bücherfreundes Cardinal Don Diego Hurtado de Mendoza (1503—1575) befunden habe. Es ist dieses Monogramm jedoch keine Originalunterschrift, sondern ein fast allen Codices des Mendozafondes gemeinsamer Vermerk von der Hand eines Secretärs und Bibliothekars[2]).

[1]) Dies stimmt auch mit den übrigen Merkmalen des Einbandes überein, zufolge denen (nach einer gütigen Mitteilung von Dr. Heinz Tomaseth) seine Verfertigung an das Ende des 16. oder den Beginn des 17. Jhdts. zu setzen sein dürfte.

[2]) Vgl. Ch. Graux, Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial (Bibliothèque de l'école des hautes études XLVI, Paris 1880) 201 ff.; 228 f.; pl. I n. 3. Solange wir aber für die übrigen Handschriften dieses Fondes einer so eingehenden Studie entbehren, wie wir sie für die griechischen in der Arbeit Graux' besitzen, läßt sich hieraus nur auf die Erwerbung unseres Codex in Italien zwischen 1527 und 1551 sowie auf seine Einverleibung in die Bibliothek des Escorial am 15. Juni 1576 schließen, an welchem Tage das gesamte kostbare Erbe an Büchern und Handschriften dorthin übertragen worden ist.

Im allgemeinen war man bisher unter dem Eindruck der wenigen photographischen Aufnahmen eher geneigt, zwei oder gar mehrere Zeichner anzunehmen. Dagegen sprechen vor allem die zahlreichen Beischriften, welche durchgehend ein und dieselbe Hand verraten. Ja selbst bezüglich der offenbar bedeutend später entstandenen Grundrißstudien (fol. 70—75) halte ich die Annahme einer fremden Hand für ungerechtfertigt, zum mindesten für unbewiesen, zumal die Schriftzüge in den Beischriften keine wesentlichen Veränderungen zeigen. Unbedingt von «zweiter Hand» sind nur die auf einzelnen Blättern nachträglich hinzugefügten Bemerkungen; sie sind von einem späteren Besitzer geschrieben worden, dessen Interesse an dem Skizzenbuche sich hauptsächlich auf die praktische Verwendbarkeit einzelner Motive bezog. Seine zumeist lateinischen Notizen scheinen mir darauf hinzuweisen, daß der Besitzer schwerlich ein ausübender Künstler, sondern eher ein Kunstliebhaber, ein Sammler von Anticaglien gewesen, der sein Heim decorativ zu verschönern bedacht war. Fand irgend ein Capitell oder ein Friesornament seinen Beifall, so drückte er dies durch ein neben das betreffende Motiv grob hinzugesetztes Kreuz[1]) sowie durch eine zumeist recht unleserlich geschriebene Bemerkung[2]) aus, wie z. B. «*ad hostium del curtile*» oder «*ad hostium principale domus*». Fremde Hände lassen sich ferner in der Beischrift «*colōna . traiana*» (fol. 64^v) sowie schließlich in den flüchtigen Notizen von der Hand eines Spaniers zu den Geschützrohrquerschnitten (fol. 78^v—79^v) constatieren. Wenn aber die Schriftzüge unseres Zeichners in der einen oder der andern Beischrift scheinbar einen gänzlich fremden Charakter zeigen, so ist dies dadurch zu erklären, daß er bei dieser Zeichnung — sofern sie in der Folge sich als Copie nach einer fremden Aufnahme erweist — unwillkürlich die Schriftzüge des Originals nachgeahmt hat.

Die Beischriften sollen uns nämlich in der kritischen Behandlung des Skizzenbuches einen Schritt weiterführen. Gehen wir sie nämlich sämtliche der Reihe nach durch, so stoßen wir, abgesehen von einer unzweifelhaft falschen Ortsangabe[3]), auf mehrere ungenaue, offenbar mißverstandene Ortsbezeichnungen, die nicht anders zu erklären sind, als daß der Zeichner fremde Aufnahmen copiert und hierbei die unleserlichen Schriftzüge der Vorlagen unrichtig entziffert hat.

Es sind dies die folgenden Beischriften: «*inuna appia*» (fol. 37^v) anstatt «*inuia appia*»; «*in chisa laualle*» (fol. 30) für «*in chasa laualle*», nachdem die Chiesa della Valle (S. Andrea)

[1]) Fol. 17; 21^v; 22; 24; 49^v.

[2]) Fol. 20^v; 22^v; 25; 36; 36^v; 42^v; 44; 46; 46^v; 55; 66.

[3]) Auf fol. 38^v ist ein aus der Cappella delle SS. Rufina e Seconda (am lateran. Battistero S. Giovanni in fonte) stammender Mosaikfries als «*In sanco-*

doch erst 1591 erbaut worden ist; «*ora celj*» (fol. 40 und 40^{v}) für «*ara celj*»; «*inchasa elcanpolino*» (fol. 39^{v}), während in fol. 51 der Name des bekannten Sammlers richtig «*ciāpolinj*» geschrieben ist; die Ortsangabe «*intrasteuere*» ist dreimal verballhornt in «*ītesteuerj*» (fol. 5^{v}), «*intristeuerj*» (fol. 44^{v}) und «*intresteuerj*» (fol. 66); «*unhola*» (fol. 53) für «*uinchola*», da das *i* erst von anderer Hand nachgetragen zu sein scheint. Vgl. schließlich fol. 15^{v} (54^{v}), 16^{v} (50^{v}), 18, 27^{v}, 34 und die Correcturen fol. 36 und 38[1]).

Diese Fehler in den Beischriften verschwinden jedoch gegenüber den zahllosen sonstigen Ungenauigkeiten, welche sich unser Zeichner bei der Wiedergabe der einzelnen Objecte (besonders der Architekturbestandteile) zuschulden kommen ließ. Ein Blick in das Beschreibende Verzeichnis (S. 57 ff.) und in die im Anhang befindliche Tabelle lehren, daß beinahe bei mehr als zwei Dritteln der Blätter eine Originalaufnahme an Ort und Stelle ausgeschlossen ist.

Dieses Resultat erscheint vor allem am bedauerlichsten hinsichtlich der stadtrömischen Veduten, wenngleich ihre peinlich genaue, geradezu ängstliche Zeichnung eine Gewähr bietet, daß wir es mit getreuen und gewissenhaften Copien zu tun haben. Zu diesem Ergebnisse führte zuerst das vergleichende Studium mit fol. 34^{v} und 35 des bekannten Barberinischen Skizzenbuches Giulianos da Sangallo (cod. Barb. lat. 4424, olim XLIX 33). Fol. 34^{v} (abgeb. in Fig. 2) enthält in der oberen Hälfte eine Ansicht des Ponte Quattro Capi mit dem Tiber, dessen Lauf, nach unten ununterbrochen fortgeführt, sich durch die in der unteren Hälfte befindliche Ansicht des Ponte S. Angelo hindurch windet. Flüchtig mit der Feder hingeworfen und braun laviert, verraten Giulianos Zeichnungen schon an und für sich durch ihr eigenartiges Arrangement, daß sie keineswegs als unmittelbar an Ort und Stelle aufgenommene Skizzen anzusehen sind. Diese augenfällige Bemerkung wird bestätigt durch einen Vergleich mit den Ansichten dieser beiden Brücken im Escurialensis (fol. 26^{v} und 27^{v}), welcher nicht nur eine völlige Gleichartigkeit in der Wahl des Standpunktes, sondern auch eine, bis auf die zahlreichen winzigen Figürchen in der Staffage sich erstreckende Übereinstimmung ergibt. Sie wird ferner unterstützt durch ein Detail in der Zeichnung Giulianos, für welches man wohl schwerlich je eine Deutung finden würde, wenn nicht die Forumsansicht des Escurialensis (fol. 20) uns darüber eine überraschende Aufklärung bieten würde. Es ist dies die über der Engelsbrücke und über den Häusern

simo edamiano» befindlich angegeben, ein Fehler, der bei einer Aufnahme an Ort und Stelle wohl schwerlich passiert wäre.

[1]) Es sei hier bemerkt, daß derartige Fehler auch in dem Barberinischen Skizzenbuche Giulianos da Sangallo zu constatieren sind (so z. B. auf fol. 10 «: S : BIAGO SOPRA AVIVAPORTA» für «: S : BIAGIO SOPRA VNA PORTA»), für mich ebenfalls ein Beweis, daß Giuliano mehrfach ältere «Musterbücher» benutzt hat.

Fig. 2 Giuliano da Sangallo, Barberinisches Skizzenbuch fol. 34 v.

am linken Tiberufer emporragende, sechssäulige Tempelfront sowie der davor befindliche Säulenstumpf (s. Fig. 2), in denen wir auf Grund der vergleichenden Betrachtung von fol. 20 trotz der korinthischen Capitelle (nur das erste rechts jonisch)

die Ruine des Templum Saturni, wie sie sich, abgesehen von dem Verluste der Giebelfläche, noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat, in dem Säulenstumpf aber die willkürlich gestutzte Ecksäule vom Templum Divi Vespasiani erkennen können. Einzelne, wenn auch ganz geringfügige Details, wie Turmspitzen, Rauchfänge, Fenster u. a., welche sich in den sorgfältigeren Zeichnungen des Escurialensis vorfinden, bei Giuliano jedoch ausgelassen sind (ebenso umgekehrt), lassen die vollständige Unabhängigkeit beider Zeichner voneinander erkennen. Es resultiert daraus die einzig mögliche Lösung, daß die congruenten stadtrömischen Veduten im Escurialensis und im Barberinianus stets auf eine und dieselbe gemeinsame ältere Vorlage zurückzuführen sind. Da es zu weit führen würde, alle Einzelheiten[1]) zur Unterstützung dieses Satzes Blatt für Blatt näher auszuführen, sei nur darauf hingewiesen, daß ich schon im Jahre 1901 die Gelegenheit fand, dieses Ergebnis Christian Hülsen mitzuteilen, welcher die Liebenswürdigkeit hatte, dasselbe am 25. April 1901 in der Barberina zu überprüfen und zu bestätigen, und daß seitdem Cornel von Fabriczy gänzlich unabhängig von unseren Untersuchungen auf die nämliche Lösung gekommen ist, die er auch in seiner mittlerweile erschienenen, so überaus wertvollen Arbeit über die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo als die «plausibelste Hypothese» anführt[2]).

Diese Beobachtungen wiederholen sich bei einem Vergleiche der im Barberinischen Skizzenbuche (fol. 35) befindlichen Ansicht des Castel S. Angelo mit der Replik im Escurialensis (fol. 30^{v}); wenn jene auf den ersten Anblick durch ihre flotte Lavierung besticht, so ändert sich dieser Eindruck bei längerer Betrachtung angesichts der augenfälligen Gewissenhaftigkeit und Sorgfältigkeit, mit welcher in letzterer jedes kleinste Detail der gemeinsamen Vorlage wiedergegeben erscheint. Ebenso läßt sich noch für eine vierte Vedute, das Amphitheatrum Flavium (fol. 41^{v}), wieder ein gemeinsames Vorbild durch eine im Soane Museum in London (Vol. Margaret Chinnery fol. 28) befindliche Zeichnung nachweisen, deren Kenntnis ich Herrn Thomas Ashby jun. verdanke. Das Londoner Blatt stimmt bis in die winzigen Figürchen der Staffage (Eseltreiber!) derart mit fol. 41^{v} überein, daß ich eine Reproduction für überflüssig erachtete. Für die übrigen Veduten (fol. 28^{v}, 29^{v}, 43^{v}, 45^{v} und 57^{v}), besonders für die Ausblicke vom Monte Mario (fol. 7^{v}—8), von Araceli (fol. 40^{v}) und vom Aventin (fol. 56^{v}) läßt sich der-

[1]) Hülsen macht mich z. B. auf ein besonders charakteristisches Mißverständnis aufmerksam, wie in der Zeichnung Giulianos die Reste des linken Pfeilers des Pons Neronianus als Teile des Flußufers gezeichnet sind, während sie im Escurialensis frei aus den Tiberfluten herausragen (vgl. Fig. 2 mit fol. 26^{v}).

[2]) Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Kritisches Verzeichnis, Stuttgart 1902, S. 49; wenn in der Folge C. v. Fabriczy ohne weitere Angabe citiert wird, ist immer diese Arbeit gemeint.

malen dieselbe Entstehungsweise nicht unmittelbar nachweisen[1]), doch deutet die völlig identische Ausführung dieser Zeichnungen darauf hin, daß auch ihnen fremde Vorlagen zugrunde gelegen sind. Auf die Frage des Autors dieser gemeinsamen Vorbilder (spec. der Veduten) kann hier noch nicht eingegangen werden, es sei dies einem späteren Abschnitte vorbehalten (vgl. S. 38 ff.).

Zu demselben Ergebnisse gelangen wir bezüglich einer Reihe anderer Zeichnungen, für welche sich ebenfalls congruente Darstellungen im Barberinianus Giulianos nachweisen lassen: so kehren auch dort die vier Reconstructionsversuche von römischen Kriegsschiffen (fol. 66^v, 67, 67^v und 68; Barb. fol. 35) und die sechs Grundrisse von Rundbauten (fol. 72, 73 und 74; Barb. fol. 8 und 8^v) wieder, worauf schon C. v. Fabriczy[2]) hingewiesen hat. Wären letzterem sämtliche Photographien des Escurialensis seinerzeit zur Verfügung gestanden, so hätte er constatieren können, daß auch einzelne Capitelltypen (z. B. auf fol. 22^v), die Schlußsteinconsole vom Arcus Septimi Severi (fol. 25^v; Barb. fol. 9) und die vier antiken (?) Gefäße (fol. 68^v; Barb. fol. 9) sich ebenfalls in beiden Skizzenbüchern in congruenten Darstellungen vorfinden. Ferner halte ich für vier weitere Zeichnungen ebenso die Annahme einer fremden Vorlage auf Grund folgender Überlegung für gerechtfertigt. Wenn der Apollon von Belvedere zweimal (fol. 53 und 64) dargestellt ist, so findet dies eine Erklärung in der verschiedenen Wahl der Standpunkte, die hierbei gewählt sind. Anders steht es aber mit den beiden Wiederholungen der Nilstatue vom Monte Cavallo (fol. 39 und 58^v) und des Überganges römischer Reiterei von der Col. Traiani (fol. 61 und 64^v), bei denen beide Male der nämliche Standpunkt gewählt erscheint. Da weder recht einzusehen ist, weshalb unser Zeichner bei der Wiederholung einer Aufnahme des Niles sich hätte veranlaßt sehen sollen, abermals den nämlichen Standort einzunehmen, noch gar kein bestimmter Grund vorliegt, weshalb unter allen Darstellungen an der Col. Traiani gerade diese Reiterscene sein Augenmerk so sehr auf sich lenkte, daß er sie zweimal mit dem gleichen Abschluß aufnahm, erübrigt wieder nur die Annahme einer älteren Vorlage. Dieselbe Entstehungsweise muß ferner noch angenommen werden für die Reliefs vom Arcus Constantini (fol. 45), congruent mit einem Blatte in den Uffizien, dis. arch. esp. in col. gir. n. 112 (s. Fig. 15 und 16), sowie für die Scene aus einem Gallierkampfe (fol. 59^v), bis ins kleinste Detail mit einem

[1]) Betreffs der Ansicht des Pons Fabricius (fol. 27^v) und des Einblickes in die inneren Umgänge des Amphitheatrum Flavium (fol. 24^v) s. S. 43 f.

[2]) S. 18; 49; unwahrscheinlich ist jedoch die daselbst ausgesprochene Abhängigkeit der Ansichten der sog. Crypta Balbi von einem gemeinsamen Vorbilde, wie ein Vergleich von fol. 38^v mit Fig. 49 jedermann überzeugen wird.

Blatte im British Museum (Sammlung Dal Pozzo n. 197 — A. W. Franks n. 118) übereinstimmend, dessen Kenntnis ich Michaelis (s. S. 148) verdanke. So wuchs im Laufe der Untersuchung die Zahl der als Copien nachgewiesenen Zeichnungen immer mehr und mehr an und erreichte schließlich — wie ein Blick auf die im Anhang befindliche Tabelle lehrt — eine Höhe, die den Wert des Skizzenbuches ganz erheblich herabzudrücken schien. Demgegenüber bot die speciell bei einzelnen Veduten festzustellende Gewissenhaftigkeit des Zeichners eine gewisse Gewähr für die Treue der Wiedergabe, ein Trost, der um so lindernder wirkt, wenn man bedenkt, daß wir doch den Verlust der Originale zu beklagen haben. Doch gehen wir nun zu der eigentlichen Autorfrage über.

Von den zahllosen Versuchen, über den Zeichner des Skizzenbuches nur einiges Licht zu verbreiten, wobei sich immer wieder der Mangel jeglicher Originalstudie unangenehm bemerkbar machte, soll hier nicht weiter berichtet werden. Es sei nur einer der Merkwürdigkeit halber erwähnt, da er anfänglich von Erfolg begleitet zu sein schien. Ich wähnte nämlich eines schönen Tages den Autor in der Person des Bolognesen Giacomo Ripanda gefunden zu haben. War es denn nicht sehr verlockend, an diesen Künstler zu denken, wenn von ihm berichtet wird, daß er mit besonderem Eifer in den «Terme di Tito» sich dem Studium der Grottesken hingegeben; wenn ferner von ihm erzählt wird, daß er der erste gewesen, der mit unsäglicher Mühe und mit Zuhilfenahme eines Gerüstes die Reliefs der Col. Traiani copiert hätte[1])? Hierzu kam noch die von Müntz[2]) aufgestellte Vermutung, daß der in einem Zahlungsausweise vom 16. December 1493 erwähnte «magister Jacobus pictor»[3]) ebenfalls Giacomo Ripanda wäre. Doch sei dies nur nebenbei erwähnt, denn diese wie alle übrigen Combinationen schwanden mit dem Momente, als gelegentlich eines längeren Aufenthaltes in Berlin im September 1901 die Bekanntschaft mit dem Judith-Bildchen im K. Museum n. 21 (abgeb. als Fig. 3) allen weiteren Untersuchungen endlich eine bestimmte Richtung gab.

Da dieses kleine Temperabild (Pappelholz, h. 0·41 m, br. 0·29 m) für die Lösung der Autorfrage eine so entscheidende Bedeutung gewann, so müssen wir es einer eingehenderen Betrachtung würdigen. In einem mit Pilastern und Reliefs geschmückten Gemache steht Judith nach vollbrachter Tat, die Rechte mit dem Schwerte in die Seite gestützt. Zu ihr tritt in eiliger Bewegung und mit gebauschten Gewandfalten die Magd; sie trägt in der Linken eine Kanne, mit der Rechten hält sie einen auf ihrem Kopfe ruhenden, durchbrochen (sic!)

[1]) Raph. Volaterr. lib. 21; Malvasia, Felsina pittr. I 34; Mancini, cod. Capp. 231 fol. 56.

[2]) Les arts à la cour des papes 1898 181.

[3]) Arch. segr. Vat. vol. 526 p. 139 («pro diversis operibus in palatio apostolico factis»).

Fig. 3 Unbekannter Ghirlandaioschüler, Judith mit ihrer Magd (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum n. 21).

gearbeiteten Korb, in welchem das Haupt des Holofernes liegt. Ein Fenster im Hintergrunde des Gemaches gewährt einen Ausblick auf ein steiles Meeresufer. Im Jahre 1815 aus der Sammlung Giustiniani erworben, wurde das Bildchen früher dem Andrea Mantegna zugeschrieben, später dem Domenico Ghirlandaio, eine Zeit lang wohl mit Unrecht dem Bastiano Mainardi zugewiesen [1]). Senator Morelli [2]) war seinerzeit mit aller Entschiedenheit für die Autorschaft Domenicos eingetreten und hatte es als ein «echtes Werk des Meisters» bezeichnet, während Crowe und Cavalcaselle [3]) hinwieder es bloß der Schule zugeteilt wissen wollten, eine Bestimmung, die mir auch heute noch als die einzig richtige erscheint. Gegen die Autorschaft des Meisters lassen sich nämlich mehrere Bedenken geltend machen. So ist es doch schwer denkbar, daß Domenico zu

[1]) In der mir vorliegenden fünften Auflage des Beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum S. 151 wieder Domenico selbst zuerkannt

[2]) Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerie zu Berlin S. 19.

[3]) Geschichte der italienischen Malerei III 255.

einer Zeit (1488), in der er im Chor von S. Maria Novella vollauf beschäftigt war, außerdem eine Reihe von größeren Tafelbildern in der Arbeit hatte, zu einem so kleinen Bilde Zeit und Muße gefunden hätte. Weiters spricht besonders der leicht geöffnete Mund der Judith dagegen, den man an keinem weiblichen Kopfe Domenicos wiederfinden dürfte; ebenso die eigentümlich überhängende, ja unmögliche Gewandfalte unterhalb ihres rechten Knies, ein offenkundiger Fehler, den man doch nicht einem Meister in die Schuhe schieben darf. Daß aber das Bild von der Hand eines Ghirlandaioschülers gemalt ist, geht zweifellos aus einem Vergleich der Magd mit der tanzenden Herodias im Gastmahl des Herodes (S. Maria Novella) hervor. An beiden Figuren fällt dieselbe gerade, unschöne Linie des vorgestreckten Beines auf, macht sich derselbe stark bewegte und doch blecherne Faltenwurf bemerkbar; das schmale Oval des Gesichtes, der tiefe Halsausschnitt im Obergewande u. a. lassen keinen Zweifel, daß der Maler der Judith in dem Schülerkreise von S. Maria Novella zu suchen ist.

Die merkwürdige Rolle, welche dieses Berliner Bildchen (Fig. 3) in der Lösung unserer Autorfrage spielen sollte, ergab sich aus der Feststellung folgender Tatsachen. Vor allem werden die Pilaster im Hintergrunde des Gemaches von einem ganz eigenartigen Capitelltypus bekrönt: ein mit verschiedenem Flechtwerk verzierter Kelch wird von hohen Akanthusblättern umgeben; diese dienen als Stützen für die in zusammengerollte Schlangen umgebildeten Voluten, nach deren Köpfen ein geflügelter Putto seine Händchen ausstreckt[1]). Von diesem außergewöhnlichen Capitelltypus, der im Escurialensis fol. 22, 1 in gleicher Gestalt wiederkehrt, habe ich bisher in der gesamten italienischen Kunst des in Frage kommenden Zeitabschnittes keine einzige weitere Verwendung mehr finden können als bei Domenico Ghirlandaio, der mit ihm in der Geburt Marias (S. Maria Novella) ebenfalls die Pilaster der Halle (abgeb. in Fig. 1) geschmückt hat. Weiters ist die Wandfläche unterhalb des Fensters mit einem grau in grau gemalten Relief geschmückt, das sich als eine freie Benutzung der Mittelpartie des im Escurialensis fol. 5^{v} gezeichneten Seegötter-Sarkophags aus S. Francesco in Trastevere erweist. Die vergleichende Gegenüberstellung der betreffenden Ausschnitte (Fig. 4 und 5) lehrt, welche Änderungen der Maler vorgenommen hat; besonders fällt an dem bärtigen Kentauren die verschiedene Haltung des Stabes auf, der im Bilde oben in ein Täfelchen mit der Jahreszahl «MCCCCL | XXXVIII» endigt. Für die beiden anderen Reliefs, welche außerdem die Wände des Gemaches schmücken, konnte ein directes Vorbild im Escurialensis nicht gefunden werden; doch dürfte speciell für den Reiterkampf die Vorlage gewiß in einer der Kampf-

[1]) Bezüglich des zweifellos antiken Vorbildes für diesen Typus sei auf die Ausführungen zu fol. 22, 1 verwiesen; hierzu möge noch als nordische Transformation ein Capitell in dem Kunstbüchlein des Heinrich Vogtherr (1535; abgeb. bei Hirth, Formenschatz der Renaissance VI (1882) n. 78) nachgetragen werden.

scenen an der Traians- oder an der Marcussäule zu suchen sein. Schließlich ist — wenngleich ich hierin eher einen Zufall zu sehen geneigt bin - - eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe der Judith (Fig. 6) und dem der Wassergöttin aus der Villa Borghese (Fig. 7, ein Ausschnitt in Originalgröße von fol. 54^{v}), dem einzigen mit Sicherheit als ergänzt erwiesenen Kopfe des Skizzenbuches[1]), nicht zu verkennen; das eigenartige Oval, der leichtgeöffnete Mund, die breitgedrückten Nasenflügel, die seitwärts blickenden Augen, deren hochgeschwungene Brauen

Fig. 4 Detail aus Fig. 3.

Fig. 5 Cod. Escurialensis fol. 5^{v} (Ausschnitt).

sowie die zu beiden Seiten des Halses herabfallenden Locken sind beiden Frauen gemein.

Mit der Feststellung dieses Zusammenhanges war nun der weitere, in der Autorfrage einzuschlagende Weg gegeben. Es galt nun vor allem nachzuforschen, ob in dem gesamten, uns erhaltenen Werke Domenico Ghirlandaios weitere Benutzungen von auch in unserem Skizzenbuche vorkommenden Motiven nachzuweisen wären. Angesichts des so erschwerenden Umstandes, daß der Escurialensis vom ersten bis zum letzten Blatte keine einzige unabhängig ausgeführte Composition, keine einzige Skizze enthält, welche über das selbständige Schaffen unseres Zeichners Aufschluß geben könnte, blieb ja gar kein anderer Weg übrig. Dies

[1]) Denn sollte diese Zeichnung auch keine Originalaufnahme sein, so ist für jeden Fall der Kopf der Göttin schon in der Vorlage ergänzt gewesen; vgl. S. 132.

ist nun in den folgenden Zusammenstellungen geschehen. Es sei ihnen nur noch die eine Erwägung vorausgeschickt, daß uns bekanntermaßen das Werk Domenicos nur unvollständig erhalten ist, sind doch unter anderem mehrere größere Freskencyklen überhaupt zugrunde gegangen, von denen für unsere Untersuchung besonders der Untergang der Malereien in der Cap. Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva in Rom nicht genug zu beklagen ist. Außerdem sei im vorhinein darauf aufmerksam gemacht, daß ein einzelner der folgenden Nachweise für sich allein gar leicht

Fig. 6 Kopf der Judith (Ausschnitt aus Fig. 3).

Fig. 7 Codex Escurialensis fol. 54^{v} (Ausschnitt).

bestritten werden kann, indem das eine oder das andere Argument ebenso bei diesem oder jenem Künstler zutreffen könnte. Die Summe aller Argumente aber ist es, auf welche ich das Hauptgewicht lege, da sie meines Erachtens mit überzeugender Kraft auf den Zusammenhang mit Domenico und seiner Werkstatt hinweist.

I. FRESKEN.

S. Gimignano, Collegiata, Cap. S. Fina:

Tod der heiligen Fina: Vgl. die Füllungen in den begleitenden Pilastern mit fol. 17^{v}, 1 und 18^{v}, 1, die Zeichnung der Capitelle mit fol. 22^{v}, 5 sowie des Architraves mit fol. 21, 2; im Friese darüber gelb in gelb das Palmettenornament fol. 59, 3 ausgeführt.

Begräbnis der heiligen Fina: Vgl. das Friesmotiv und die Behandlung des Kranzgesimses mit fol. 21, 1 und 2, die Pilastercapitelle mit fol. 22^{v}, 5 und 24, 6; bezüglich des Ausblickes auf S. Gimignano s. S. 39.

Florenz, S^ma Trinità, Cap. Sassetti (1485):

Lossagung des heiligen Franciscus von seinem Vater: Betreffs der Figuren im Hintergrunde, besonders des Eseltreibers (Fig. 30), s. S. 30.

Bestätigung des Franziskanerordens durch Honorius III: Bezüglich der Verlegung des Schauplatzes der Handlung nach Florenz, s. S. 39.

Auferweckung des Kindes aus dem Geschlechte der Spini: In bezug auf den Ausblick auf Ponte S^ma Trinità und die dazu gehörige Skizze von der Hand Domenicos in der Vasarischen Sammlung von Handzeichnungen s. S. 38 f.

Exequien des heiligen Franciscus: Die Säulen der offenen Tempelhalle sind mit dem Capiteltypus fol. 11^v, 3 geschmückt (bis in das kleinste Detail in der Zeichnung übereinstimmend, nur die Plinthe von dem Abteilungsgesimse überschnitten, jedoch die Rosette noch erkennbar).[1])

Florenz, Pal. Vecchio, Sala dell' Orologio (1481—85):

Vgl. die Pilastercapitelle am Throne mit fol. 22^v, 5 und 24, 5, den ornamentalen Schmuck des darüber befindlichen Gebälkes mit fol. 20^v, 2 und 21, 4 sowie den Fries mit Füllhörnern und Palmetten mit fol. 21^v, 3; bezüglich des Ausblickes auf Florenz s. S. 40.

Florenz, Chor von S. Maria Novella (1485—90):

Linke Wand:

Vertreibung Joachims aus dem Tempel: Die beiden Zwickelfiguren am Mittelbogen vgl. mit fol. 46^v, 1, die herabhängenden Fruchtschnüre in den Pilasterschäften mit fol. 19^v, 5; die Capitelle in der rückwärtigen Säulenhalle ähnlich fol. 24, 1.

Geburt Marias: Bezüglich der beiden Pilastercapitelle (Fig. 1) s. o. und die Ausführungen zu fol. 22, 1. Die Intarsien in der Vertäfelung der Rückwand (vgl. fol. 13) bilden die einzige Verwendung von Grottesken, die sich bei Domenico nachweisen läßt. Den Kinderfries darüber hat C. F. v. Rumohr von Donatellos Sängertribüne des Florentiner Domes (Mus. dell' Opera) abzuleiten gesucht. Demgegenüber hat Jaeschke[2])

[1]) Die beiden Sarkophage in der Cap. Sassetti sind, wie die Inschriften besagen, schon zu Lebzeiten Francesco Sassettis gesetzt worden. Nach C. v. Fabriczy (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1903 Beih. S. 16) sprechen stilistische Merkmale an den beiden Grabmälern für die Autorschaft Giulianos da Sangallo. Die in den darüber befindlichen Zwickelfeldern gemalten Grisaillen jedoch scheinen erst nachträglich entstanden zu sein. Die in den vier Medaillons dargestellten Scenen (nach v. Fabriczy aus der römischen Kaisergeschichte) sind wohl nichts anderes als freie Nachbildungen des Revers römischer Kaisermünzen (so «DECVRSIO» nach den bekannten Neronischen Münzen; vgl. Cohen, Méd. imp. I p. 285 f.).

[2]) Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft III, Straßburg 1900) S. 49. Der 15. Abschnitt dieser Studie ist der Antike bei Domenico gewidmet, doch hat der Autor hierbei eher nur den Weg gezeigt, wie man es nicht machen soll. Meine wenigen Andeutungen erheben natürlich auch nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, um so mehr als es mir bekannt ist, daß eine ausführliche Darstellung der Antike im Entwicklungsgange Domenicos (besonders der Verwendung von Sark.-Rel. im Cyklus von S. M. Nov.) durch A. Warburg zu erwarten steht.

einen Dionysossarkophag des Mus. Vat.[1]) damit in Verbindung gebracht, der aber Domenico unmöglich bekannt gewesen sein kann. Doch ist die directe Vorlage gewiß in einem antiken Kindersarkophage zu suchen, wie dies auch eine Zeichnung in der Wiener Hofbibliothek lehrt, welche Baron Stosch (zwischen 1721 und 1731) in Velletri von einem jetzt verschollenen Kindersarkophage hatte anfertigen lassen (Putto mit Hirtenpfeife mit dem nämlichen Stellungsmotiv etc.).

Vermählung Marias und Josephs: Sämtliche Pilastercapitelle im Typus fol. 22ᵛ, 3.

Tempelgang Marias: Die Capitelle der Säulenhalle ähnlich fol. 22, 5[2]).

Bethlehemitischer Kindermord: Die Reliefs an der Attica des Triumphbogens (allocutio, Reiterschlacht, allocutio) freie Nachbildungen antiker Darstellungen; über den seitlichen Bogen l. ein Reiter, nach einem am Boden liegenden Gegner mit einer Lanze stechend, r. Feldherr, auf einem Löwenwagen sitzend (wohl auf eine Kybeledarstellung zurückgehend; vgl. den Altar des L. Cornelius Scipio Oreitus, CIL VI 505, damals in S. Sebastiano fuori le mura).

Rechte Wand[3]):

Opfer des Zacharias im Tempel: Auf die antiken Vorbilder für die sechs Reliefs sei hier, da eine directe Abhängigkeit von den ähnlichen Darstellungen im Escurialensis (vgl. den Reiterkampf mit fol. 59ᵛ sowie die Ansprache des Feldherrn mit fol. 45 und 62ᵛ) nicht zu erkennen ist, nicht weiter eingegangen, um so mehr als ja die Untersuchungen Warburgs darüber näheren Aufschluß bringen werden.

Heimsuchung: Dasselbe gilt von diesen beiden Reliefs (vgl. die Kampfscene mit fol. 59ᵛ; 63ᵛ und das Tritonenpaar mit fol. 5ᵛ; 15ᵛ). Vgl. die Zeichnung des Feigenbaumes mit fol. 56ᵛ und 63; bezüglich des Ausblickes auf Florenz s. S. 40.

Geburt des Täufers: In diesem Fresko ist es einzig allein die Gestalt der Früchteträgerin («una femmina che porta, all' usanza fiorentina, frutte e fiaschi dalla villa»), mit der wir uns infolge ihrer Ähnlichkeit mit dem Mädchen mit der Fruchtschüssel (fol. 51ᵛ) näher befassen müssen. Gewiß hat noch jeden Beschauer dieser anmutige Zug aus dem bürgerlichen Leben des Quattrocento entzückt, wie diese Dienerin, kaum daß die Gäste eingetreten, schon geschäftig naht, um mit Früchten und Wein aufzuwarten; doch ebenso gewiß hat hierbei manchen Beschauer ihr allzu ungestümes Auftreten (hervorgerufen durch ihre flatternden Gewänder und den vom Wind aufgeblähten Schleier) empfindlich gestört, weil es sich so gar nicht mit der feierlichen Ruhe verträgt, welche das Gemach der Wöchnerin erfüllt. Das Mädchen des Skizzenbuches (fol. 51ᵛ) — ob sie nun einem modernen oder, wie ich im Gegensatze zu Michaelis eher anzunehmen geneigt bin, einem antiken Gemälde entnommen, ist hier irrelevant — gibt uns dafür eine Erklärung. Wir haben in dieser Früchteträgerin Domenicos, in dieser Idealfigur, nichts anderes als die Verwertung einer antiken Tänzerin oder

[1]) Mus. Pio-Clem. V 13.

[2]) Bezüglich der Nischenfigur kann ich Jaeschkes Ausführungen a. O. S. 49, welcher in ihr merkwürdigerweise eine Diana erblickt, ebenfalls nicht beistimmen.

[3]) Die die einzelnen Scenen trennenden Pilaster sind mit den Capitellen fol. 22, 2 und 6 ausgestattet.

Bacchantin zu erkennen, deren Umwandlung zu einer Korbträgerin, noch mehr aber ihre, dem damaligen Zeitgeschmacke Rechnung tragende Frisur[1]) das einstige Vorbild gänzlich verschwimmen ließen. Nur so erscheint es mir erklärlich, wenn Vasari (III 267) von ihr begeistert sagt: «la quale (femmina) è molto bella». Welches Entzücken muß diese Figur erst bei den Zeitgenossen Domenicos hervorgerufen haben!

Betreffs ihrer Wiederholung von Schülerhand im Mus. Civico zu Pisa und der Profilähnlichkeit mit dem Mädchen mit der Fruchtschüssel (fol. 51ᵛ) s. u. Ebenso sei bezüglich der Abhängigkeit ihres Faltenwurfes von antiken Vorbildern, besonders von den Bacchantinnen auf neuattischen Reliefs auf Michaelis' Ausführungen zu fol. 51ᵛ verwiesen. Es ist aber nicht allein der schwungvoll bewegte Faltenwurf, der ja schon bei Agostino di Duccio[2]) zu bemerken ist, sondern vorzugsweise das Motiv des Tragens, dem wir hier unsere Aufmerksamkeit widmen wollen und für welches sich eine ganze Reihe von Beispielen aus dem Quattrocento wie aus dem Cinquecento aufstellen läßt. Diese Reihe eröffnet die herrlich dahinschreitende, ein Holzbündel tragende Frauengestalt in Botticellis Opfer des Aussätzigen in der Sixtinischen Kapelle. Ein unbekannter Botticelli-Schüler hat diese Holzträgerin selbständig in einem Tafelbilde in Chantilly n. 16[3]) wiederholt und in phantastischer Weise in eine Früchteträgerin mit ungeheurem Fruchtkorb umgestaltet. Hiernach kommen zeitlich Domenicos Früchteträgerin und ihre Wiederholung von Schülerhand im Mus. Civico zu Pisa (Fig. 34). Ihnen folgt, in der Auffassung ziemlich nahestehend, die Dienerin (mit zugedecktem Korb und Kanne) in der Geburt des Täufers von Antonio del Pollaiuolo, dem Silberrelief im Mus. dell' Opera zu Florenz[4]). Den classischen Höhepunkt repräsentiert die ruhig und hochaufgerichtet schreitende, mit starken Armen ihre Last tragende Gestalt der Wasserträgerin in Raffaels Borgobrand, die schon Heinrich Wölfflin[5]) der so leicht dahineilenden Figur Domenicos als cinquecentistisches Gegenstück gegenübergestellt hat. Doch können wir diesem Motiv noch weiter im 16. Jhdt. begegnen, so an einer die Stufen hinansteigenden Früchteträgerin in Pirro Ligorios Tanz der Herodias im Oratorium von S. Giovanni decollato in Rom u. a.

Namengebung des Täufers: Die Pilastercapitelle an der Halle im Typus fol. 11, 6, bemerkenswert durch die gleichartige Zeichnung der Plinthe. An der einen weiblichen Figur im Mittelgrunde (Fig. 8), deren flatterndes Gewand wieder im auffallenden Gegensatze zur ernsten Würde des Vorganges steht, fällt (im Vergleich mit dem Mädchen mit der Fruchtschüssel, fol. 51ᵛ) die steife Haltung des l. Armes, die eigen-

[1]) Ihre Haare sind scharf aus dem Gesicht gekämmt, von hinten glatt hochgenommen und in einen Wulst zusammengenestelt; durch dieses Zurückkämmen wird die Stirnlinie in so unschöner Weise verlängert. Vgl. die zahlreichen weiblichen Profilbildnisse aus dieser Epoche (Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano u. a.).

[2]) Winter, 50. Berliner Winckelmannsprogr., 1890, 122 ff.

[3]) Abgeb. bei Steinmann a. O. I 471 Fig. 217. Vgl. ferner die schöne Rötelzeichnung Botticellis im British Museum—Malcolm Coll. n. 11 (Berenson 567; Pl. XL).

[4]) Bode-Bruckmann, Denkm. d. Ren.-Sculpt. 433.

[5]) Die classische Kunst² 214 f.; hier freilich nicht so sehr wegen des Motivs des Dahineilens und Tragens, als zur Veranschaulichung des Unterschiedes in der Formempfindung angeführt.

tümliche Spreizung der Finger (ebenso am Johannes in der Wüste an der Fensterwand) und der blecherne Faltenwurf auf.

Predigt des Täufers: In bezug auf die Stadt im Hintergrunde sei auf die späteren Ausführungen darüber (S. 40) verwiesen; betreffs des antiken Vorbildes für den am Baumstamme des Täufers hockenden Putto (zwei Exemplare in den Uffizien [Dütschke III n. 517 und 524], ein drittes im Mus. Vatic.) s. Steinmann, D. Gh. 62; Jaeschke 49.

Taufe Christi: In dem Stellungsmotiv des knienden, sich die Sandalen lösenden Jünglings im Vordergrunde unschwer eine Nachbildung des Schleifers in den Uffizien (Tribuna) zu erkennen; eine ältere Zeichnung dieser Statue als die M. v. Heemskercksche Aufnahme (Skb. I fol. 57) mir nicht bekannt.

Gastmahl des Herodes: Vergleich zwischen der tanzenden Herodias und der Magd im Berliner Judithbilde (s. o.).

Fig. 8 Namengebung des Täufers (Florenz, S. Maria Novella; Ausschnitt).

II. TAFELBILDER.

Florenz, Akademie n. 195, Anbetung der Hirten (1486, einstiges Altarbild der Cap. Sassetti): Der Festonschmuck an dem als Krippe dienenden Sarkophage setzt meines Erachtens die Kenntnis des Berliner Caffarelli-Sarkophags (fol. 36^{v}) voraus (wofür auch die gleiche Zeichnung des Fuß- und Deckgesimses spricht).

Ebda., Uffizien n. 1295, Anbetung der Könige (1487): Vgl. das Füllungsornament des mittleren Pilasters mit fol. 19^{v}, 5, das dritte Capitell mit fol. 22^{v}, 5 und 24, 5 sowie die Beinstellung des einzeln stehenden Kriegers r. mit der des Apollo von fol. 10^{v}.

Ebda., Spedale degli Innocenti, Anbetung der Könige (1488): Bezüglich der Stadt im Hintergrunde s. die Ausführungen zu Bartolommeo di Giovanni (S. 53).

Paris, Louvre n. 1321, Heimsuchung, 1491 für Lorenzo Tornabuoni für die Kirche von Cestello (S. Maria Maddalena dei Pazzi) gemalt; nach Vasari (III 258) von David und Benedetto vollendet: Die Arkade im Hintergrunde gewährt einen Ausblick auf eine von zahlreichen Schiffen (vgl. mit fol. 56^{v}) belebte Hafenstadt (Fig. 9). Unter ihren einzelnen Gebäuden heben sich vornehmlich ein Pantheonartiger Rundbau, ein Triumphbogen im Schema des Arcus Constantini und eine Ehrensäule heraus. Darüber zieht sich eine durch zahlreiche Türme befestigte Mauer hin, ähnlich dem Zuge der Aurelianischen Mauer in fol. 8 und 56^{v} (Taf. V).

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum n. 75, Auferstehung Christi; Mittelbild der Rückseite des Triptychons von S. M. Novella, bei Domenicos Tode (1494) unvollendet, ebenfalls von

Fig. 9 Domenico Ghirlandaio, Heimsuchung (Paris, Louvre n. 1321; Ausschnitt).

David und Benedetto fertiggestellt (Vasari III 268): Verwendung des Cippus des Amemptus (fol. 36, 1) für das Grab Christi. Das gegenwärtig nicht mehr erhaltene Deckgesimse bis auf die Pfeifchen in der Hängeplatte (im Escurialensis Zahnschnitt), ebenso die Fackeln an den Ecken, das Fruchtgehänge sowie die Gliederung des Fußgesimses übereinstimmend; nur der Adler in einen Pelikan mit Jungen umgewändelt und die darunter befindlichen Kentauren ausgelassen. Dadurch ist der im Skizzenbuch ohnehin zu niedrig geratene Cippus (im Original viel schlanker) im Bilde noch niedriger geworden [1]). Schließlich sei noch auf die eigentümliche Übereinstimmung des Kopfes des einen Wächters mit einzelnen Dakerköpfen in den Darstellungen von der Col. Traiani verwiesen. Bei einem Vergleiche von Fig. 13 mit 14 fallen besonders die tiefe, senkrecht über dem Nasenrücken aufsteigende Stirnfalte sowie die herabhängenden Schnurrbartenden auf, die sowohl dem Wächter am Grabe Christi als auch dem einen Daker (fol. 63) gemein sind.

Fig. 10 Auferstehung Christi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum n. 75; Ausschnitt).

Fig. 11 Codex Escurialensis fol. 63 (Ausschnitt).

[1]) Wenn man in der Zeichnung (fol. 36, 1) das Kentaurenpaar zudeckt, so erhält man genau das Rechteck der Vorderfläche des Grabes Christi im Berliner Bilde.

III. HANDZEICHNUNGEN.

Angesichts des erleichternden Umstandes, daß unser Skizzenbuch vom ersten bis zum letzten Blatte nur Federzeichnungen enthält, galt es nur, aus der Masse der Domenico Ghirlandaio zugeschriebenen Handzeichnungen die wenigen unzweifelhaften Federskizzen für unsere vergleichende Untersuchung heranzuziehen.

Es sind dies die folgenden Blätter:

Florenz, Uffizien:

a) n. 284. Kniender Mann (Gewandstudie). Berenson 867.

b) n. 287. Skizze zu einer Verkündigung. Berenson 868.

c) n. 290. Kniender Mann (Gewandstudie). Berenson 870.

d) n. 291. Studie zur Heimsuchung (S. Maria Novella). Berenson 871.

e) n. 292. Entwurf für die Vermählung der Jungfrau (S. Maria Novella). Berenson 872. S. Fig. 16 und 20.

f) n. 294. Gewandstudie zu den beiden Frauen im Vordergrunde (rechts) der Namengebung des Johannes (S. Maria Novella). Berenson 873; Meder 144.

London, British Museum:

g) Skizze zur Geburt der Jungfrau (S. Maria Novella). Wickhoff, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1899 211; Berenson 878 (Pl. 66).

München, Kupferstichkabinett:

h) Taufe eines Jünglings durch einen Bischof im Beisein vieler Personen. Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Die Galerien zu München und Dresden S. 153; Schmidt Taf. 52; Berenson 885 (Pl. 70).

Rom, Galleria Nazionale (früher Coll. Corsini):

i) n. 127817. Studie für eine Krönung Marias. Fleres, Le Gallerie Nazionali Italiane 1896 147 n. 3 (tav. VII); Anderson 2769; Berenson 889. Der von Ugo Fleres l. c. ausgesprochene Zusammenhang dieser Studie mit dem Krönungsbilde (1486) von S. Girolamo in Narni, jetzt in der kleinen Gemäldesammlung im Municipio daselbst, entbehrt jeder näheren Begründung.

k) Erscheinung des heiligen Franz von Assisi in Arles während der Predigt des Antonius von Padua. Nach Lermolieff a. O. S. 154 wohl eine Vorstudie für ein Fresko; Fleres a. O. S. 147; Anderson 3175; Berenson 890. S. Fig. 25 und 26.

Wien, Albertina:

l) S. R. n. 36. Studienblatt mit dem heiligen Antonius Abbas, dem Apostel Petrus (mit Doppelschlüssel) und einem Verkündigungsengel. Im alten Inventar der Albertina dem Gentile da Fabriano, von Wickhoff, Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. h. Kaiserh. XIII (1892), II. Teil, S. 183 dem Domenico Ghirlandaio zugeschrieben, ist es neuerdings von Meder (n. 781) zufolge einer Äußerung Gustav Ludwigs dem Cremonesen Galeazzo Campi zugewiesen worden, eine Zuweisung, gegen die jedoch schon das auf der Rückseite des Blattes befindliche Schreiben eines Florentiners spricht.

m) S. R. n. 102. Studie für das Opfer des Zacharias im Tempel (S. Maria Novella). Meder 216; Berenson 891. S. Fig. 28 und 29.

n) S. R. n. 604. Entwurf für das Altarbild von S. Giusto bei Volterra, gegenwärtig in der Gemäldesammlung im Pal. dei Priori daselbst (s. Fig. 14, 18 und 22). Ein Blatt aus der Handzeichnungensammlung Vasaris, von dessen Hand auch die Umrahmung mit den Heiligenfiguren und den allegorischen Frauengestalten gezeichnet ist. Über das Verhältnis des Entwurfes zur Ausführung vgl. Wickhoff a. O. S. 220. Meder 309; Berenson 892.[1])

Bevor ich jedoch die aufgezählten Federskizzen zum Vergleiche heranziehe, muß ich noch einer weiteren Zeichnung in den Uffizien (dis. arch. esp. in col. gir. n. 112) gedenken, einer Aufnahme des Arcus Constantini, die schon von Cav. Carlo Pini Domenico zugeschrieben worden, eine Bestimmung, die seither unbestritten blieb. Erst Bernhard Berenson[2]) glaubte sie seinem Bruder David zuschreiben zu müssen; hätte er von der ganz gleichartigen Aufnahme im Escurialensis (fol. 45) Kenntnis gehabt, so hätte er wohl nach kurzer Prüfung diese Zuweisung sofort fallen gelassen, nachdem hierbei wieder sich als einzige Möglichkeit die Annahme einer gemeinsamen Vorlage ergibt (vgl. die beiden Ausschnitte Fig. 12 und 13). Dies findet eine Bestätigung in der Rückseite des Blattes in den Uffizien, auf welchem sich eine mit fol. 27 völlig congruente, nur noch schlechter gezeichnete Aufrißskizze des Arcus Traiani von Ancona mit der gleichlautenden Beischrift «*anchona*» befindet[3]). Das Wesentliche für den weiteren Gang unserer Untersuchung besteht darin, daß diese Federskizze (Uff. n. 112) derart echten Zeichnungen Domenicos ähnlich sieht, daß Pinis Bestimmung bisher allgemein acceptiert worden war.

Der nächste Schritt galt daher der kritischen Gegenüberstellung der aufgezählten Skizzen Domenicos mit Blättern aus dem Escurialensis, zu welchem

[1]) Es mag vielleicht befremden, daß in dieser Liste die angebliche Studie in den Uffizien (n. 289; Berenson 869) für die Wasser ausgießende Frau in der Geburt der Jungfrau (S. Maria Novella) nicht aufgenommen erscheint. Doch konnte ich von jeher in dieser schwächlichen Zeichnung mit den senkrecht gekreuzten Schraffen keine eigenhändige Skizze Domenicos erblicken; wenn sie auch nicht direct nach der Ausführung im Fresko entstanden sein mag, so kann sie höchstens nach einer Originalstudie des Meisters copiert sein. Ebenso haben die beiden von Osvald Sirén (Dessins et tableaux de la Renaiss. Ital. dans les Coll. de Suède) publicierten Zeichnungen aus dem National-Museum zu Stockholm keine Aufnahme gefunden. Die eine (n. 21; Meder 1067) ist ja schon von Hans Mackowsky (Repert. f. Kunstw. XXVI [1903] 439) auf Grund des Zusammenhanges mit dem Palmieribilde in London dem Francesco Botticini zuerkannt worden, die andere (n. 23; Berenson D. Gh. 890 A; Meder 951) gehört nur dem Schülerkreise an; es geht denn doch nicht an, derartige Verzeichnungen wie den linken Arm sowie das gänzlich verfehlte linke Bein der vorderen Figur (n. 23) einem Meister vom Range Domenicos in die Schuhe zu schieben.

[2]) The drawings of the florentine painters I p. 121; II p. 41 n. 781.

[3]) Ich bin für die Herausnahme dieses Blattes aus dem Rahmen sowie die gemeinschaftlich vorgenommene Überprüfung dieses Ergebnisses Herrn Ispettore P. N. Ferri in Florenz zu besonderem Danke verpflichtet.

Fig. 14
Albertina n. 604,
Kopf einer Heiligen.

Fig. 15
Escurialensis fol. 5 v,
Kopf eines Kentauren.

Fig. 16
Uffizien n. 292,
Kopf Marias.

Fig. 17
Escurialensis fol. 8 v,
Kopf der Aphrodite.

Fig. 18
Albertina n. 604,
Kopf einer Heiligen.

Fig. 19
Escurialensis fol. 8 v,
Kopf der Hera.

Fig. 20
Uffizien n. 292,
Kopf Josefs.

Fig. 21
Escurialensis fol. 8 v,
Kopf des Hermes.

Fig. 22
Albertina n. 604,
Kopf eines Heiligen.

Fig. 23
Escurialensis fol. 5 v,
Kopf eines Kentauren.

Fig. 24
Escurialensis fol. 58,
Junge auf dem Kopf
des Niles.

Fig. 25
Gall. Corsini *k*,
Figur im Vorder-
grunde.

Fig. 26
Gall. Corsini *k*,
Figur im Hinter-
grunde.

Fig. 27
Escurialensis fol. 43,
Detail aus der Colosseums-
gurte.

Fig. 28
Albertina n. 102,
Relief im Hinter-
grunde.

Fig. 29
Albertina n. 102,
Relief im Hinter-
grunde.

ios mit Zeichnungen aus dem Escurialensis (in Ausschnitten).

Zwecke der Herausgeber eine ganze Reihe von letzteren in Originalgröße durch P. Eleuterio Manero photographieren ließ. Die in Taf. I einander gegenübergestellten Ausschnitte aus Originalzeichnungen Domenicos sowie aus dem Escurialensis (durchweg in nat. Größe) lassen mit solcher Leichtigkeit und einer derart überzeugenden Bestimmtheit die Abhängigkeit unseres Zeichners von Domenico erkennen, daß sie mich jedes weitläufigen Commen-

Fig. 12 Florenz, Uff. dis. arch. n. 112 (Ausschnitt).

Fig. 13 Cod. Escurialensis fol. 45 (Ausschnitt).

tars entheben. Mag es auch im ersten Augenblicke befremden, wenn den biblischen Gestalten aus den Skizzen des ersteren Kentauren aus antiken Sarkophagreliefs gegenüberstehen, so ist dies eben in dem vollständigen Mangel an eigenhändigen Entwürfen im letzteren begründet. In Fig. 14 und 15 sind zunächst zwei Profilköpfe einander gegenübergestellt; die kurzen, parallelen Striche für die Nasenflügel, die Ober- und Unterlippe wie für das Kinn kehren an sämtlichen Profilbildnissen (vgl. fol. 45 und 66) wieder. Die beiden nächsten Paare (Fig. 16—19), Frauenköpfe en face, fallen wieder durch die gleichartige Angabe der Augen mittels Ringelchen sowie

der ebenfalls durch kurze parallele Striche angedeuteten Zeichnung von Nase, Mund und Kinnfalte auf (vgl. die Köpfe in fol. 34, 40, 55, 58 und 65^{v}). Dies trifft auch bei den weiteren Figurenpaaren (20—23) zu, Beispielen für bärtige Männerköpfe en face, an denen außerdem noch die herabgezogenen Mundwinkel sowie die herabhängenden Schnurrbartenden sogleich ins Auge fallen (vgl. hierzu noch fol. 39^{v}, 40, 45 und 63^{v}). Weiters bieten die folgenden Ausschnitte (Fig. 24—29) Proben für die an Gliederpuppen erinnernden Staffagefiguren, deren geringelte Köpfe, dünne Arme und «Spinnenbeine» ebenso in den Skizzen Domenicos wie im Escurialensis wiederkehren, wo wir ihnen auf Schritt und Tritt begegnen (vgl. fol. 15, 24^{v}, 30^{v}, 41^{v}, 43 und 56^{v}). Wie schülerhaft und trocken nehmen sich aber letztere gegenüber den flotten Skizzen Domenicos aus!

Hiermit wäre diese Zusammenstellung beendet. Doch deutet noch eine ganze Reihe anderer Momente ebenfalls auf den Zusammenhang mit Ghirlandaio und seine Schule hin. Vor allem leiten uns die erwähnten Figürchen mit den «Spinnenbeinen» auf die zahlreichen Staffagefiguren über, welche den Hintergrund in den Fresken Domenicos beleben (vgl. Fig. 30). Es ist hierbei keineswegs ein Zufall, wenn unter den zahlreichen Fußgängern und Reitern stets die Gestalt eines beiderseits schwerbeladenen Esels wiederkehrt, hinter dem ein Bauersmann zu Fuß einhertrottet. Man weise mir das Vorkommen dieser genrehaften Figur in einer anderen gleichzeitigen italienischen Schule nach! Dieser Eseltreiber mit seinem Grautiere ist ebenso in der Cap. Sassetti (Fig. 30), in der Wiederholung der Anbetung der Könige (Uff. n. 1297) im Pal. Pitti n. 358 [1]) (Fig. 31) wie im Escurialensis (fol. 24^{v}, 28^{v}, 41^{v} und 57^{v}) zu finden. Der landschaftliche Hintergrund in dem Pitti-Bilde (Fig. 31) und in der ebenfalls von schwacher Schülerhand ausgeführten Anbetung in der Gall. Borghese n. 352 lehrt uns wieder,

Fig. 30 Domenico Ghirlandaio, Lossagung des h. Franciscus von seinem Vater (Florenz, S^{ma} Trinità, Cap. Sassetti; Ausschnitt).

[1]) Eine weitere Replik aus der Sammlung Pandolfini befindet sich in Privatbesitz in England.

wie stümperhaft die schönen Hafenstädte und Flußlandschaften Domenicos von den Schülern wiederholt werden, wie unter deren Händen die Berge derartige unnatürliche Contouren bekommen, wie sie die Höhenzüge des Apennin in der Ansicht von Sinigaglia (fol. 5) zeigen.

Fig. 31 Unbekannter Ghirlandaioschüler, Anbetung der Könige (Florenz, Pal. Pitti n. 358; Ausschnitt).

Zur Unterstützung dieser wie der folgenden Ausführungen muß ich hier zwei Beobachtungen einschalten, welche das Verhältnis vom Original zur Copie, von der Originalarbeit des Meisters zur Wiederholung von Schülerhand betreffen. Es sind dies zwei Wahrnehmungen, die jeder Zeichenlehrer im Laufe des Unterrichtes an seinen Schülern zu machen Gelegenheit hat. Erstens ist es ganz erstaunlich, mit welcher Sicherheit und Präcision oft ein recht mäßig begabter Schüler die schwierigste Vorlage copiert und sich dabei die technischen Eigenheiten des Meisters des Vorbildes schneller aneignet wie seine talentiertesten Collegen. Zweitens ist es geradezu verblüffend, wie der geringste Fehler in einer Vorlage beim Copieren vergrößert, wie eine ganz unmerklich unschöne Linie von der Mehrzahl der Schüler stets noch unschöner wiedergegeben wird[1]). Erscheint mir erstere Beobachtung geeignet, uns angesichts der sorgfältigen Zeichnung der Veduten über den

[1]) So hatte der Herausgeber einst Gelegenheit, in der Bibliothek der Wiener Akademie der bildenden Künste einem blutjungen Zögling dieser Anstalt zuzusehen, der Handzeichnungen Anselm Feuerbachs nach den bekannten Hanfstaengelschen Reproductionen mit einer derartigen Geschicklichkeit copierte, daß ich mir die Frage vorlegte, welche Kriterien wohl dereinst einem Kunstverständigen, dem der Zufall eines dieser Blätter in die Hände spielen sollte, zu Gebote stehen würden. Erst bei längerem Zusehen konnte ich bemerken, wie die geraden Profillinien der weiblichen Köpfe Feuerbachs in den Copien stets einen noch herberen und knochigeren Charakter erhielten (vgl. hierzu Fig. 32 und 34).

Wie geschickt sind ferner z. B. die zahlreichen Daumier-Skizzen gefälscht, die seit der Centennaire

Fig. 32 Domenico Ghirlandaio, Früchteträgerin aus der Geburt Marias (Florenz, S. Maria Novella; Ausschnitt).

Verlust der Originale zu trösten, so mache ich letztere Wahrnehmung bei der in Taf. I erfolgten Gegenüberstellung, bei den Fig. 32—34 u. a. geltend.

den Pariser Markt überschwemmen, wie täuschend ähnlich sind die Ghezzi-Carricaturen nachgemacht, denen man bei römischen Antiquaren so oft begegnet! Das selbständige Können der Leute, die derlei gelungene Fälschungen anfertigen, ist gewiß ein sehr bescheidenes.

Fig. 33 Cod. Escurialensis fol. 51 v (Ausschnitt).

Fig. 34 Unbekannter Ghirlandaioschüler, Früchteträgerin (Pisa, Museo Civico n. 21).

Ein weiteres Moment betrifft die nicht zu verkennende Verwandtschaft, welche die einzigen, in größerem Maßstabe gezeichneten weiblichen Köpfe des

Skizzenbuches (fol. 31, 48^{v} und 51^{v}, nach Michaelis alle drei ergänzt) in ihrem Profil mit den weiblichen Profilbildnissen Domenicos aufweisen. Für diesen Vergleich eignet sich am besten der Kopf des Mädchens mit der Fruchtschüssel (Fig. 33, ein Ausschnitt aus fol. 51^{v}), dessen wir schon im Zusammenhange mit der Früchteträgerin in der Geburt Marias (Fig. 32) Erwähnung getan haben. Wenn das Profil der letzteren nicht besonders anziehend wirkt, so ist dies hauptsächlich durch die im Geschmack dieser Zeit begründete Mode (s. o.) zu erklären, nach der man (abgesehen von dem Ausreißen der Augenbrauen) die vorderen Haupthaare opferte, um auf diese Weise eine blanke, hohe Stirnfläche («fronte superba») zu erreichen[1]). Diese Mode, die ja unmittelbar nachher sich änderte und im Cinquecento gerade in das Gegenteil überschlug, erzeugte im Profil diese überaus lange Stirnlinie, die wir im Vereine mit dem langgedehnten Übergang in den Nasenrücken an den beiden erwähnten Köpfen (Fig. 32 und 33) sowie an einer Replik der Früchteträgerin (Fig. 34) beobachten können. Diese Replik kommt unserer Untersuchung sehr zustatten, da sie so recht geeignet ist, darzutun, welche Veränderungen eine Gestalt des Meisters in einer Wiederholung von Schülerhand erleidet. Es ist das im Museo Civico zu Pisa (sala VII n. 21) befindliche Fragment eines Freskos[2]), daselbst natürlich Domenico selbst zugeschrieben, das bisher, abgesehen von einer flüchtigen Erwähnung durch Emil Jakobsen[3]), noch gar keine Beachtung gefunden hat. Seine Herkunft läßt sich leider nicht mehr feststellen, doch dürfte es gewiß einer jener umfangreichen Arbeiten Domenicos in Pisa angehört haben, von denen wir erst durch Cav. T. Centofantis Publication[4]) nähere Kunde erhalten haben. An der Pisaner Replik (Fig. 34) fallen sogleich im Gegensatze zum Florentiner Original (Fig. 32) der derbere Ausdruck der Gesichtszüge, der steife, eckige Faltenwurf, die ängstliche Behandlung der Haare und die härtere Farbengebung (lichtblaues Gewand mit gelbbraunem Halssaum) auf; neben diesen Mängeln kann die subtile Ausführung der Blätter und Früchte (deren aufdringliches Arrangement!)

[1]) Baldassare Castiglione, Il cortigiano I («pelarsi le ciglia e la fronte»); Wölfflin, Die classische Kunst[2] 31.

[2]) In Fig. 34 ist mit Absicht der umgrenzende Rahmen wiedergegeben, um damit zu zeigen, daß diese Replik kein willkürlicher Ausschnitt, sondern der einzig erhaltene Rest eines zugrunde gegangenen Freskos ist.

[3]) Repert. f. Kunstw. XVIII (1895) 101: «Dem Ghirlandaio wird noch eine Darstellung zugeschrieben: Es ist das Fragment eines Freskos; die Halbfigur eines eilenden, jungen Weibes, auf dem Haupte einen Fruchtkorb tragend. Dies schöne decorative Bild steht in der Tat dem Ghirlandaio sehr nahe; es gehört jedenfalls seiner Schule an.»

[4]) Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani, Pisa 1897, p. 143 ff.; 434. Diese Documente sind von größter Wichtigkeit für unsere Kenntnis von Domenicos letzten Lebensjahren, da sie uns über die Periode 1491—94, über die Vasari (III 275 f.) so kurz hinweggeht, näheren Aufschluß geben.

den Beschauer nicht über das künstlerische Unvermögen des Schülers hinwegtäuschen.

Schließlich sind noch als weitere Momente die ungeschickte Zeichnung der Pferde (stets mit zu langem Leibe und dementsprechend zu kurzen Beinen) anzuführen, deren Gedrungenheit an das offenkundige Unvermögen Domenicos für die Wiedergabe dieser Tiere erinnert. Ferner die Zeichnung der kugelförmigen Gebüsche im Hintergrunde sowie das häufige Vorkommen von Feigenbäumen im Vordergrunde (Heimsuchung in S. M. Novella — fol. 56[v])[1]). Endlich die Typen der Schiffe (s. fol. 56[v]), welche die zahlreichen Flußlandschaften in den Fresken und Tafelbildern des Meisters wie der Schüler[2]) beleben.

Alle diese Erwägungen deuten darauf hin, daß einer großen Anzahl von Zeichnungen im Escurialensis Originalaufnahmen Domenico Ghirlandaios als Vorlagen gedient haben müssen. Nun ist es bekanntlich in der Renaissance Gepflogenheit gewesen, daß die jugendlichen familiares im Atelier nach den Zeichnungen des Meisters lernten. So erzählt Benvenuto Cellini, wie er zusammen mit dem ihm innig befreundeten Francesco Lippi, einem Sohne des Filippino, nach den Skizzenbüchern des letzteren, von denen das ganze Haus erfüllt gewesen, studiert habe: alle gezeichnet, wie er hinzufügt, nach den Altertümern Roms. Unsere nächste Aufgabe ist es daher, alle Nachrichten heranzuziehen, welche uns von der Existenz eines Skizzenbuches Domenicos Kunde geben.

Den wichtigsten Beleg hierfür bietet uns vor allem Ascanio Condivi[3]). Er erzählt von dem jungen Michelangelo, wie dieser, durch Francesco Granacci in die Werkstatt Ghirlandaios eingeführt[4]), sowohl durch andere Zeichnungen als namentlich durch eine farbige Copie nach Martin Schongauers Stich «die Versuchung des heiligen Antonius» (Bartsch, P. G. VI 47) den Neid des Meisters derart erweckte, daß dieser, eines Tages von Michelangelo um sein Zeichenbuch ersucht, worin Hirten mit ihren Schäfchen und Hunden, Landschaften, Gebäude, Ruinen und ähnliche Dinge gemalt waren, es ihm nicht leihen wollte[5]). Wenn auch der Schluß von dem Neide Ghirlandaios etwas anekdotenhaft

[1]) Vgl. die Landschaft im Berliner Judithbilde mit der im «Johannes in der Wüste» (S. M. Novella).

[2]) Vgl. z. B. die beiden Bastiano Mainardi zugeschriebenen Bilder im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin n. 77 (Maria mit dem Kinde) und 86 (Bildnis eines jungen Mannes).

[3]) Vita di Michelagnolo Buonarroti (Roma 1553); R. Valdeck, Quellenschr. z. Kunstgesch. VI; C. Frey, Sammlg. ausgew. Biogr. Vasaris II.

[4]) 1. April 1488.

[5]) «libro di ritratti, nel qual eran dipinti pastori con sue pecorelle e cani, paesi, fabriche, rouine e simiglianti cose» (Valdeck 11; Frey 16). Diese Stelle ist in letzter Zeit von Johannes Guthmann (Die Landschaftsmalerei der toscanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael 294 Anm. 85) ganz mit Unrecht angezweifelt worden, worauf wir noch zurückkommen.

klingt[1]), so sind doch in dieser Erzählung zwei Bemerkungen enthalten, welche für unsere Untersuchung von größter Bedeutung sind. Wir erfahren nämlich, daß der Meister seinen Schülern sein Skizzenbuch zu leihen pflegte und diese danach zeichneten. Ferner, daß darin Hirten mit Schäflein und Hunden — unwillkürlich erinnert man sich hierbei an die Herde unter dem Arcus Constantini (fol. 28ᵛ) — Landschaften, Gebäude und Ruinen gezeichnet waren. Diese letztere Bemerkung erfährt durch die folgende Stelle in Vasaris Vita di Domenico Ghirlandaio eine wesentliche Bestätigung. Sie lautet[2]): «Dicono che ritraendo anticaglie di Roma, archi, terme, colonne, colisei, aguglie, anfiteatri e aquidotti, era sì giusto nel disegno, che lo faceva a occhio, senza regolo o seste o misure; e, misurandole dappoi fatte che l'aveva, erano giustissime, come se e' le avesse misurate». Diese Stelle ergänzt also Condivis Erzählung in doppelter Weise, indem sie einerseits die Existenz eines Skizzenbuches bestätigt, anderseits über die in diesem enthaltenen «Gebäude und Ruinen» näheren Aufschluß erteilt; es waren nämlich darin die antiken Baudenkmäler Roms mit einer Exactheit gezeichnet gewesen, welche nicht nur von einer außergewöhnlichen Sicherheit im Augenmaß, sondern auch von einer seltenen Beherrschung der Gesetze der Perspective Zeugnis gab.

Johannes Guthmann hat, wie schon bemerkt, die Existenz dieses von Condivi erwähnten Skizzenbuches in Zweifel gezogen, lediglich aus dem Grunde, weil sich in seinen Landschaften kein einziges Motiv wiederspiegelt, welches der Künstler etwa einmal gesehen und flüchtig in ein Skizzenheft eingetragen hätte, sondern weil in ihnen nur eine Summe «angenehmer Vorstellungen» vereinigt ist. Er ging aber noch weiter und unterzog Ghirlandaio als Landschaftsmaler einer ziemlich abfälligen Kritik, ohne hierbei der architektonischen Hintergründe auch nur mit einem Worte zu gedenken. Neben diesen absprechenden Bemerkungen verschwindet daher gänzlich der folgende Passus[3]), welcher meines Erachtens die Stellung Domenicos in trefflicher Weise kennzeichnet: «Er (Dom.) bleibt in den Bildern seiner Landschaften Quattrocentist; und dennoch, indem er alles auf den Gesamteindruck hin componiert, d. h. die Figuren und Umgebung im Großen decorativ über die Fläche verteilt, entsprechend den Grundforderungen des Monumentalstils, lebt in ihm etwas vom Geist der Folgezeit.» Hätte Guthmann auch die reiche Architekturstaffage, die doch bei unserem Künstler die Hauptrolle spielt und in der er alle seine Zeitgenossen (mit Ausnahme Filippinos) an Reichtum der Erfindung weitaus überragt, in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen, so hätte er hierbei die nämlichen Beobachtungen machen können. Die einzelnen Figurengruppen stehen bei Domenico im innigsten Zusammenhange mit der umgebenden

[1]) So hat auch Vasari, welcher schon in der ersten Auflage (1550) die Erzählung von der farbigen Copie «d' una carta di Alberto Durero» brachte, letzteres in der zweiten (1568) in «d' una carta di Martino Tedesco stampata» corrigierte, die daran geknüpfte Erzählung vom Neide Domenicos nicht übernommen.

[2]) Vasari-Mil. III 271 f.

[3]) A. a. O. S. 255.

Architektur; beides ist eben von ihm gleichzeitig entworfen worden. Dies beweisen uns die wenigen erhaltenen Skizzen für die Fresken von S. Maria Novella, denen man es so recht ansieht, wie in der Phantasie des Meisters Hintergrund und Figuren als gleichwertige Bestandteile der Composition entstanden sind. So die Entwürfe zum Opfer des Zacharias im Tempel (Albertina S. R. n. 102) und zur Heimsuchung (Uffizien n. 291); ferner die im British Museum befindliche Skizze *g* für die Geburt der Jungfrau, von welcher Franz Wickhoff[1]) hervorhob, daß sie besonders geeignet sei, die treue Wiedergabe des ersten Aufblitzens der Composition zu veranschaulichen, wie in ihr jeder rasche Strich der Architekturzeichnung auf die Figuren gerichtet sei und umgekehrt jede Figur wieder in ihrer Stellung die eigenartige Anlage von Hallen und Treppen bedinge. War einmal das architektonische Gerüste im großen und ganzen skizziert und ging der Meister an die eigentliche Ausführung, dann wurde die decorative Ausgestaltung der einzelnen Glieder ins Auge gefaßt; dann erst suchte man nach passenden Capitelltypen, Friesornamenten, Pilasterfüllungen u. a., und wenn man sie nicht auswendig wußte oder nicht frei entwerfen konnte, so griff man zu den «Musterbüchern».

Zwei Blätter sind es vornehmlich, welche ich im Escurialensis auf derartige Architekturaufnahmen Ghirlandaios zurückzuführen geneigt bin; es sind dies die beiden Ansichten der Eingangstüre (fol. 29) und des Inneren des Pantheons (fol. 30). Von der ersteren existieren, wie aus den begleitenden Ausführungen zu fol. 29 zu ersehen ist, noch mehrere gänzlich congruente Zeichnungen, welche alle deutlich die Abstammung von einem und demselben, offenbar einstmals berühmten Originalblatte verraten. Am bekanntesten ist unter ihnen jenes Raffael-Blatt in den Uffizien (dis. arch. n. 164), welches H. von Geymüller einst in Originalgröße publiciert hat[2]); doch soll durch die Feststellung dieser Tatsache die Autorschaft Raffaels keineswegs bestritten werden, wenn auch der Wert des Blattes dadurch allerdings empfindlich beeinträchtigt erscheint, da es für jeden Fall nicht mehr als eine Originalaufnahme, sondern nur als ein Studienblatt des Urbinaten angesehen werden darf. Zwei weitere Copien der Pantheonstüre in den Uffizien (dis. arch. n. 1948[v] und 1949), angeblich von der Hand Jacopo Sansovinos, stehen in der Ausführung der Raffael- wie der Escurialensis-Zeichnung bedeutend nach. Dasselbe gilt von einer vierten Copie im Soane Museum in London (Vol. Margaret Chinnery fol. 6), dessen Kenntnis ich Herrn Thomas Ashby jun. verdanke. Fragen wir uns, aus welchem Grunde das wohl verschollene Originalblatt eine derartige Berühmtheit erlangte und weshalb es so oft copiert wurde, so dürfte der Hauptgrund wohl darin zu suchen sein, daß es damals als eine Meisterleistung in der angewandten Perspective angesehen und deshalb als Übungsbeispiel im per-

[1]) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1899 211.

[2]) Raffaello Sanzio stud. come arch. tav. II.

spectivischen Zeichnen benutzt wurde, wie ja heute noch eine Aufnahme der Pantheonsvorhalle auch einem mit den Gesetzen der Perspective wohlvertrauten Zeichner infolge der kurzen Augdistanz (gegenüber der Höhe der Säulen) gewiß einige Schwierigkeiten bereiten würde. Das Gleiche gilt bezüglich der Innenansicht des Pantheons (fol. 30), von welcher, wie aus den einschlägigen Ausführungen im Beschreibenden Verzeichnisse zu ersehen ist, ebenfalls noch zwei Copien existieren; die Wiedergabe des Innenraumes, der Hauptordnung, des Oberstockes wie des Kuppelansatzes mußte damals gleichfalls als eine ganz außerordentliche Leistung angesehen werden, so daß es leicht erklärlich ist, wenn das Originalblatt als Übungsaufgabe des öfteren copiert wurde.

Wenden wir uns von diesen beiden Pantheonaufnahmen zu den stadtrömischen Veduten und suchen wir ihre Ableitung von dem Originalskizzenbuche Domenicos nachzuweisen, so sei zuerst nochmals an die schon oben citierte Bemerkung Vasaris erinnert, in welcher er die verblüffende Sicherheit des Augenmaßes preist, dessen sich Domenico zu erfreuen hatte, so daß seine Studien nach antiken Baudenkmälern den gleichen Eindruck gewährten, als ob er sich bei ihrer Aufnahme der Elle und der Richtschnur bedient hätte. Ja Vasari erinnert sich hierbei sogar an eine bestimmte Aufnahme, an eine Ansicht des Colosseums, dessen Maße so genau wiedergegeben waren, daß man mit einer stehenden Staffagefigur als Maßstab die Dimensionen des ganzen Amphitheaters hätte ermitteln können[1]). Wer muß hierbei nicht sofort an die Escurialensis-Ansicht des Colosseums (fol. 41 v) denken und an die zweite noch erhaltene Copie, an die bis ins kleinste Detail völlig congruente Zeichnung im Soane Museum!

Doch sei dies nur vorausgeschickt, eine zweite Bemerkung in der Vita Domenicos[2]) soll uns der Lösung näher führen. Im Anschluß an die Beschreibung der Fresken der Cap. Sassetti erwähnt Vasari nämlich, daß er in dem in seinem Besitze befindlichen Sammelbande von Handzeichnungen berühmter Meister, zu dessen gewiß dankbarer Reconstruction und Bearbeitung sich leider noch immer niemand entschlossen hat, nebst einer Vorstudie zur Sibylle über dem Eingangsbogen der Kapelle und anderen Skizzen zu deren Fresken auch eine perspectivische Ansicht des Ponte S^ma^ Trinità aufbewahre, also eine Originalaufnahme Domenicos für den Hintergrund in der Auferweckung des Kindes aus dem Geschlechte der Spini[3]). Ist es schon auffallend, daß Vasari von dem ganzen Cyklus

[1]) «E ritraendo a occhio il Coliseo, vi fece una figura ritta appiè, che misurando quella, tutto l' edificio si misurava; e fattone esperienza da' maestri dopo la morte sua, si ritrovò giustissimo» (III 272).

[2]) III 257.

[3]) «Della quale Sibilla, e d' altre cose di quell'

der Cap. Sassetti gerade nur dieses eine Fresko einer ausführlichen Besprechung würdigt, so ist es um so auffälliger, wenn er die Beschreibung mit dem Hinweis auf den in diesem Fresko dargestellten Ponte S^ma^ Trinità und den Pal. degli Spini beginnt und mit der Erwähnung der Vorstudie hierzu beendet. Die Verlegung des Schauplatzes einer heiligen Handlung an einen jedem Mitbürger vertrauten und geläufigen Platz ist ja gewiß ein Moment, welches, bisher viel zu wenig hervorgehoben, neben der Verwendung der zahlreichen Porträtgestalten uns ebenso das freudige Wohlgefallen und die große Wertschätzung erklären kann, welche die Florentiner ihrem Lieblingsmaler entgegenbrachten. Das mag aber für Vasari nicht die eigentliche Veranlassung gewesen sein. Der Hauptgrund liegt vielmehr darin, daß hier zum erstenmal die realistische Wiedergabe eines Straßenbildes versucht war, wie sie bis dahin noch nicht zu verzeichnen war. Die Domkuppel, Giottos Campanile, die Piazza della Signoria mit dem Pal. Vecchio und der Loggia dei Lanzi waren ja im 14. und 15. Jhdt. oftmals Gegenstand bildlicher Darstellung gewesen, eine derartige realistische Wiedergabe eines Straßenzuges aber war bisher noch niemals versucht worden. Denn Domenico hat sich in diesem Ausblick auf den Ponte S^ma^ Trinità nicht nur mit einem getreuen Abbilde der ursprünglichen romanischen Fassade von S^ma^ Trinità begnügt, sondern den gegenüberliegenden Pal. degli Spini mit seinen Steinbänken, Vordächern, Fenstergittern und Jalousien, ja selbst die kleinen, ärmlichen Häuschen auf dem linken Arnoufer mit derselben Liebe und Treue wiedergegeben, mit welcher er auch das Treiben der Passanten und die Neugierde der Zuschauer in den Fenstern zu schildern gewußt hat.

Gehen wir die einzelnen Freskencyklen Domenicos durch, so begegnen wir noch fünf weiteren Stadtbildern[1]). Vor allem ebenfalls in der Cap. Sassetti einem Ausblick auf die Loggia dei Lanzi, belebt durch zahlreiche schwarze Figürchen, den Pal. Vecchio mit dem Marzocco und die Gebäude, an deren Stelle sich später die Uffizien erheben sollten. Diesen Ausblick gewähren aber die nach rückwärts offenen Arkaden einer Halle, in welcher sich Honorius III. und das Consistorium zur Bestätigung des Franciscanerordens versammelt haben, — also wieder die Verlegung des Schauplatzes einer Handlung nach Florenz im directen Gegensatze zu allen früheren Darstellungen dieser Scene, in denen die Künstler zumeist ihre Unkenntnis des Inneren von Alt-St. Peter zu verbergen gesucht hatten. Ferner finden wir in der Begegnung Octavians mit der tiburtinischen Sibylle über dem Eingangs-

opera, sono nel nostro Libro disegni bellissimi fatti di chiaroscuro, e particolarmente la prospettiva del ponte a Santa Trinita».

[1]) Abgesehen von den Türmen von S. Gimignano im Begräbnis der heiligen Fina in der Collegiata daselbst.

bogen zur genannten Kapelle einen Ausblick auf das gewaltige Häusermeer der ewigen Stadt; leider ist der Zustand dieses Freskos, welches so lange unter der Tünche geweilt, ein derartiger, daß sich mit Ausnahme der Pantheonskuppel und der Marcus(?)-Säule kein weiteres Gebäude identificieren läßt, ja daß nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden kann, ob vom Künstler eine Reconstruction der antiken Stadt oder eine Darstellung des Rom seiner Zeit beabsichtigt war. Weiters gewährt in den Fresken der Sala dell' orologio im Pal. Vecchio der kleine Zwischenraum zwischen dem Throne des hl. Zanobius und dem l. Arcadenpfeiler einen Blick auf die Fassade und Kuppel von S. Maria del Fiore, auf den Campanile und das Bleidach des Battistero; die Darstellung in der gegenüberliegenden Öffnung ist durch den Bogen der später eingebrochenen Türe leider zerstört worden. Von den Fresken im Chor von S. Maria Novella sind es vornehmlich die beiden folgenden, deren Hintergrund für unsere Untersuchung von wesentlicher Bedeutung ist: die Heimsuchung und die Predigt des Täufers. In ersterer geht die Begegnung Annas mit Elisabeth auf der Höhe von S. Miniato[1]) vor sich; ein hoher Felsvorsprung, gestützt durch eine mächtige Quermauer (schon in der Skizze in den Uffizien n. 291 ersichtlich), unterbricht das von hier sich bietende Panorama über Florenz, das Arnotal und die gegenüberliegenden Abhänge des Apennin; an die Brüstungsmauer der Bastion lehnen sich drei junge Leute und erfreuen sich an dem Anblick ihrer Vaterstadt, noch unbehelligt von den lästigen Hausierern mit Mosaikbrochen, welche uns heutzutage den Genuß dieses einzigen Panoramas stets zu verleiden pflegen. Doch ist diese Vedute für uns von geringerer Bedeutung gegenüber der Stadt im Hintergrunde der Predigt des Täufers; sie läßt uns mit ihren beiden Ehrensäulen, den zahlreichen (wie aus fol. 40^{v} herausgeschnittenen) Türmen und besonders durch den in der Campagna sich hinziehenden Rest eines Aquäductes keinen Augenblick in Zweifel, daß der Künstler hier aus Phantasie und Wirklichkeit ein Stadtbild geschaffen, welches wieder von Reminiscenzen an seine Aufenthalte in der Siebenhügelstadt erfüllt war.

Es bildete also nicht bloß die Verlegung biblischer oder historischer Scenen an einen profanen Schauplatz, sondern in erster Linie die realistische Wiedergabe der hierbei gewählten Örtlichkeiten auf Grund getreuer Naturaufnahmen ein neues Element in der Kunst Domenicos, welches auf seine Zeitgenossen nachhaltigen Eindruck ausüben mußte. Inwiefern er hierin speciell auf Filippino Lippi und Bernardino Pinturicchio anregend und befruchtend eingewirkt hat, kann hier nicht

[1]) Ungefähr in der Höhe des Piazzale Michelangelo.

Fig. 35 Marcantonio Raimondi, Raffaels Bethlehemitischer Kindermord (reprod. im Gegensinne).

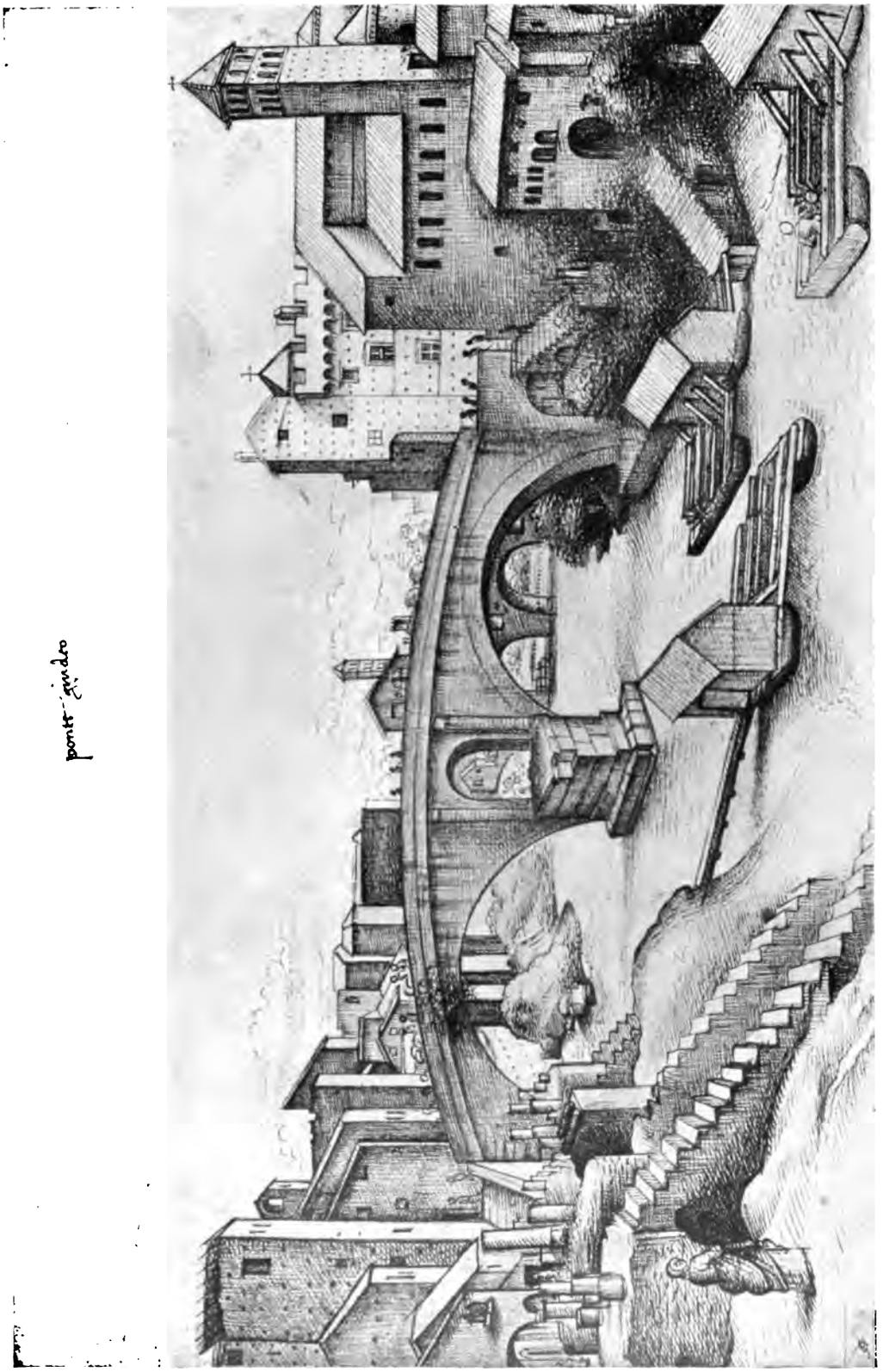


Fig. 36 Codex Escurialensis fol. 27v.

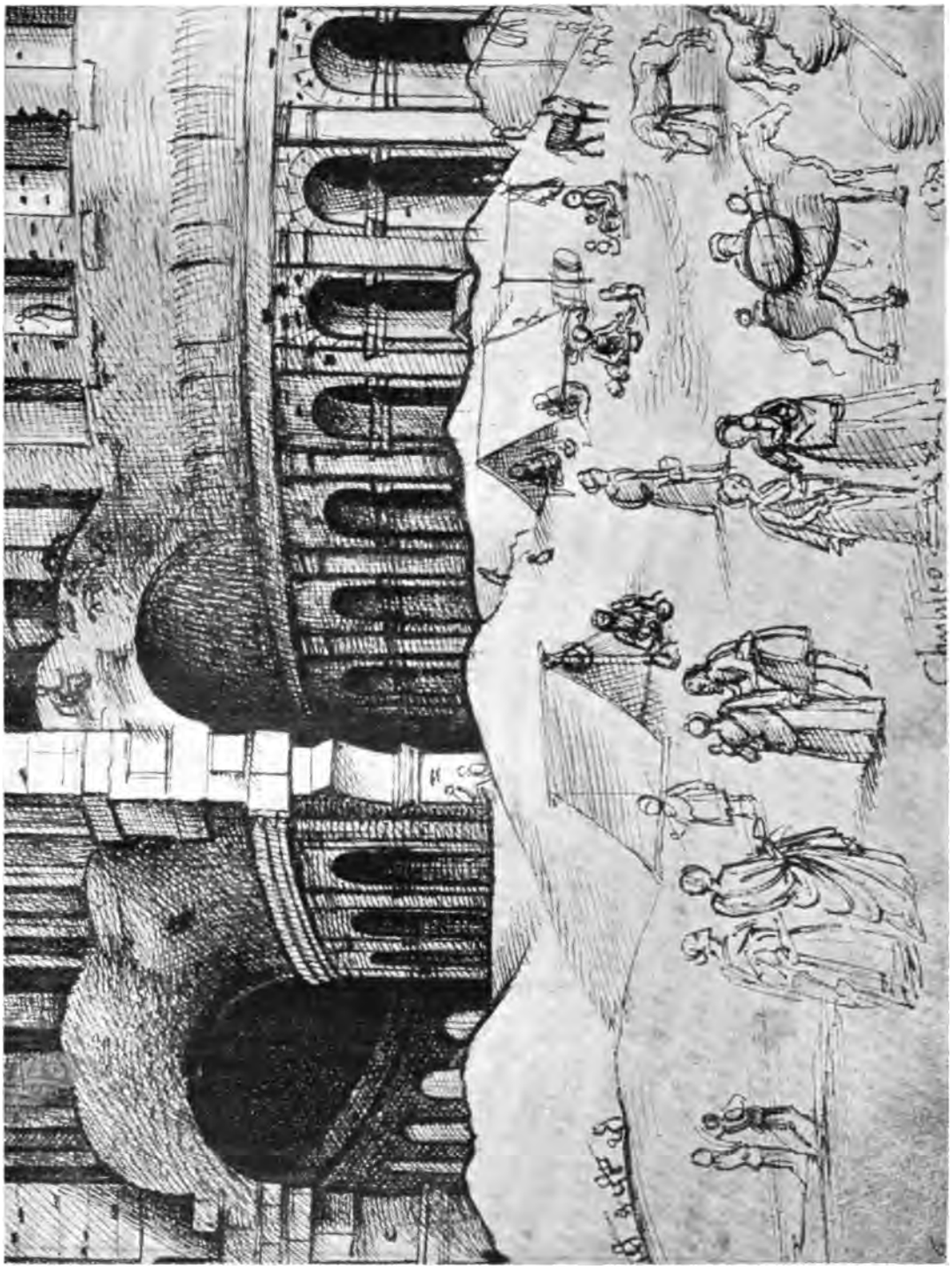


Fig. 37 Codex Escurialensis fol. 24 v (Ausschnitt).

weiter erörtert werden, da eine nähere Untersuchung über diese interessante Frage den Rahmen dieser Einleitung bedeutend überschreiten würde. Von ersterem wären hier abgesehen von der köstlichen Wiedergabe der Porta S. Frediano in dem Altarbilde der Familie Nerli (Florenz, S. Spirito) sowie der Ansicht des Laterans mit dem Reiterstandbilde des Marc Aurel[1]) in S. Thomas' Triumph über die Häretiker (Rom, S. Maria sopra Minerva, Cap. Caraffa) noch die reizende Ansicht von Florenz auf einer Verkündigung im Museum zu Neapel anzuführen, jenem vielumstrittenen Bilde, das vormals als Frühwerk Domenicos galt, dann als Raffaellino del Garbo, neuerdings als Jugendwerk Filippinos[2]) angesehen wird. Von letzterem wären hauptsächlich die vielbewunderten, im Auftrage Innocenz' VIII ausgeführten Städteansichten im Belvedere (nach 1484) heranzuziehen, von denen Vasari bemerkt, daß sie «alla maniera de Fiamminghi» ausgeführt waren[3]). Inwieweit Pinturicchio sich hierbei einer realistischen Treue befleißigt hat, muß angesichts der spärlichen Nachrichten, die wir über diese Fresken besitzen, dahingestellt bleiben[4]). Wenn man jedoch die beiden Stadtbilder in dem ja bedeutend später entstandenen Libreria-Cyklus (die Ansichten von Siena in der Begegnung Kaiser Friedrichs III mit Eleonora von Portugal und von Ancona in der Kreuzzugsfahrt Pius' II) heranzieht, so kann man mit großer Wahrscheinlichkeit die Behauptung aufstellen, daß Pinturicchio — besonders im Vergleich zu Benozzo Gozzoli[5]) — in diesen Belvedere-Fresken zwar sehr «correcte Stadtbilder»[6]) geliefert, jedoch keineswegs hierbei die realistische Treue Domenicos in der Wiedergabe erreicht hat. Aus diesem Grunde bin ich daher ebenfalls geneigt, das unbekannte Vorbild für die beiden Prospecte Roms im Supplementum chronicarum (1490) und in Hartmann Schedels Liber chronicarum (1493), für den Stadtplan im Museum zu Mantua (nicht vor 1534) und für die übrigen, von diesen abgeleiteten Darstellungen in Holzschnitt wie in Stich[7]), deren Abhängigkeit von einem gemeinsamen Urbilde

[1]) Vgl. die Ausführungen zu fol. 31v.

[2]) Angeblich schon um 1482—1485 gemalt; s. Kunstchronik N. F. XVI (1904/05) S. 188.

[3]) Vasari (III 498) zählt Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel auf. Vgl. Crowe-Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei IV 275; Schmarsow, Pinturichio in Rom 27 f.; 93 f. (ohne jedoch auf den Vasarischen Ausdruck «alla maniera de Fiamminghi» näher einzugehen); Steinmann, Pinturichio 32 f.

[4]) Ebenso bedauerlich ist daher auch der Verlust des Cyklus historischer Darstellungen, den Pinturicchio 1496—1497 für Alexander VI in der Engelsburg ausgeführt hat; wie wertvoll wäre für unsere Untersuchung z. B. der Hintergrund im ersten Bilde, der Begegnung Karls VIII mit dem Papste, als dieser am 16. Januar 1495 die Engelsburg verließ und in den Vatican zurückkehrte.

[5]) Vgl. dessen bekannte Ansicht Roms (1465) in S. Agostino zu S. Gimignano, reprod. bei Müntz, Les antiquités de la Ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles pl. I.

[6]) Ich übernehme diesen Ausdruck von Felix Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903, S. 285.

[7]) Zusammengestellt von V. v. Loga im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1888 187 ff.

zuerst de Rossi festgestellt hat, in Pinturicchios Ansicht der Stadt Rom im Belvedere zu erblicken, — eine Hypothese, die schon von Domenico Gnoli ausgesprochen und von Valerian von Loga wiederholt worden ist.

Daß es sich bei diesen Veduten aber um offenbar berühmte Vorbilder — wie ich schon einmal betonte — gehandelt hat, darauf scheint mir neben den bisher erwähnten Repliken noch ein weiteres Ergebnis der kunsthistorischen Untersuchung des Skizzenbuches hinzuweisen. Es ist dies die Tatsache, daß die fol. 27^{v} gezeichnete Ansicht des Ponte Quattro Capi (d. h. ihr Vorbild oder eine andere Copie desselben) von Marc Antonio Raimondi als Hintergrund für seinen Stich nach Raffaels Bethlehemitischen Kindermord (um 1510 gestochen) benutzt worden ist (vgl. Taf. II, auf welcher eine in größerem Maßstabe ausgeführte Aufnahme der Escurialensis-Zeichnung [Fig. 36] sowie Raimondis Stich [Fig. 35, im Gegensinne reproduciert] einander gegenübergestellt sind). Ob Marc Anton während seines kurzen Aufenthaltes in Florenz schon Gelegenheit fand, die Originalzeichnung Domenicos für sich zu copieren, oder ob er die Kenntnis hievon erst einem der Schüler des letzteren verdankte, mit denen er in Rom zusammentreffen konnte — es kommen neben Ridolfo Ghirlandaio noch Francesco Granacci und Jacopo dell' Indaco in Betracht —, muß vorderhand dahingestellt bleiben.

Wenn man bisher dem Stadtbilde im Hintergrunde des Bethlehemitischen Kindermordes beinahe gar keine Beachtung geschenkt hat, so mag wohl daran hauptsächlich die Wiedergabe im Gegensinne schuld gewesen sein, weshalb man besonders die Gebäude auf der Tiberinsel nicht erkennen konnte; nicht minder mag dazu auch die steinerne Brüstung beigetragen haben, welche, die Raffaelische Composition nach rückwärts wie ein Brückengeländer begrenzend, keineswegs ahnen ließ, daß darunter sich ein Flußbett befände, geschweige denn daß dadurch der Lauf des Tiber verdeckt sei. Den wenigen angeblichen Studien zum Bethlehemitischen Kindermorde in den einzelnen Sammlungen von Handzeichnungen ist bisher die Autorschaft Raffaels allgemein aberkannt worden[1]); letztere erscheint nunmehr auch aus dem weiteren Grunde hinfällig, weil alle diese Skizzen stets im Sinne des Stiches durchgeführt sind. Sollte sich daher jemals in einer Sammlung eine Vorstudie Raffaels zu einer der Frauen- oder Männergestalten im Kindermorde vorfinden, so müßte ihr vor allem das eine Kriterium anhaften, daß sie im Gegensinne zum Stiche entworfen ist. Denn dadurch, daß die Ansicht des Ponte Quattro Capi und der Tiberinsel in Marc Antons Stiche im Gegensinne wiedergegeben ist, geht meines Erachtens zur Evidenz hervor, daß die Wiedergabe des Raffaelischen Cartons ebenfalls im Gegensinne erfolgt ist.

[1]) Vgl. O. Fischel, Raffaels Zeichnungen n. 377 bis 383. In jenem Raffael zugeschriebenen Bilde im Besitze von Sig^{a}. Teresina Riva, welches anläßlich der Esposizione di Arte sacra in Como (1899) ausgestellt und für dessen Echtheit P. R. Maiocchi (La strage degli innocenti quadro ad olio di Raffaello d'Urbino, Pavia 1899) in so ergötzlicher Weise eingetreten war, ist der Hintergrund ebenso im Gegensinne (mit dem Tannenbäumchen!) gemalt.

Weitere Bemühungen, ob in dem Werke Marc Antons noch irgendein anderer Zusammenhang mit Ghirlandaio zu finden wäre, blieben erfolglos. Dagegen konnte für einen anderen Stich, die beiden Faustkämpfer des Silvestro di Ravenna (Bartsch XIV 195) die Verwendung der fol. 24^{v} gezeichneten Ansicht des Amphitheatrum Flavium (d. h. ihres Vorbildes) nachgewiesen werden.

Es ist übrigens kein Zufall, wenn wir diesem malerischen Einblicke in die äußeren Umgänge des Colosseums noch mehrfach begegnen; offenbar haben die Trümmer der Meta sudans zur Aufnahme eingeladen und so die Wahl des Standpunktes beeinflußt. Zeitlich zunächst steht die Zeichnung Giulianos da Sangallo in seinem Sienesischen Skizzenbuche (fol. 6^{v}); ihr folgt die Darstellung Amico Aspertinis in seinem Fresko der Taufe des hl. Augustin in S. Frediano zu Lucca. Ferner hat Agostino Veneziano diesen Einblick im Hintergrunde seines Stiches «Der Mann mit dem Lorbeerzweig» (Bartsch 491, Passav. 117; vgl. Bartsch XIV 423 und 440) benutzt[1]). Weiters haben auch Marten van Heemskerck (Skb. I fol. 70 und II fol. 94^{v}) wie Hieronymus Coock (Taf. AA) den gleichen Standpunkt für ihre Skizzen gewählt.

Gehen wir auf die Frage über, zu welcher Zeit die Originalveduten Domenicos entstanden sein können, so kommen hierbei — wenn wir davon absehen, daß wohl manche Reise nach der ewigen Stadt uns nicht überliefert sein dürfte — folgende drei Aufenthalte in Betracht: zwei urkundlich beglaubigte sowie ein dritter, der sich nur durch einen terminus post quem feststellen läßt. Der erste im Jahre 1475 galt den Fresken in der Bibliothek Sixtus' IV[2]), der zweite anläßlich der Malereien in der Sixtinischen Kapelle fällt in die Jahre 1481 und 1482 und wird durch das Datum des in Florenz abgeschlossenen Vertrages bezüglich der Fresken in der Sala dell' Orologio[3]) begrenzt. Der dritte Aufenthalt läßt sich nur durch den im September 1477 erfolgten Tod der Francesca di Lucca Pitti annähernd bestimmen, zu deren Andenken ihr Gatte Giovanni Tornabuoni die Familienkapelle dieses Handlungshauses in S. Maria sopra Minerva durch ein Altarbild und vier Fresken, je zwei aus dem Leben der Madonna und des Täufers, ausschmücken ließ[4]). Man war bisher geneigt, letztere Arbeiten Domenicos in das Jahr 1478 zu verlegen[5]), doch liegt hierfür kein zwingender Grund vor, und können sie ebenso erst in der ersten Hälfte der achtziger Jahre gemalt worden sein.

Die Veduten des Escurialensis scheiden sich in zwei Gruppen, die schon in

[1]) S. Egger, Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. h. Kaiserh. XXIII (1902) S. 22 f. (Fig. 20).

[2]) Zahlungsauftrag vom 28. November 1475; weitere vom 14. December 1475 und 4. Mai 1476 nurmehr an David. Vgl. Müntz, Les arts à la cour des papes III 123; Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I 112 f. (hierzu die beiden Abbildungen 55 und 56).

[3]) October 1482; s. Gaye, Carteggio I 577 ff.

[4]) Vasari-Mil. III 260.

[5]) So nimmt auch Steinmann a. a. O. I 369 an, daß sie etwa im Jahre 1478 ausgeführt worden sind.

ihrer Ausführung einen wesentlich verschiedenen Eindruck gewähren. Zur einen gehören die Zeichnungen fol. 20, 24^{v}, 26^{v}, 27^{v}, 28^{v}, 29^{v}, 30^{v}, 41^{v}, 43^{v}, 45^{v} und 57^{v}, von denen leider keine einzige auch nur den geringsten Anhaltspunkt für eine genauere Datierung bietet. Diese Ansichten (d. h. ihre Vorbilder) können daher ebenso schon während des ersten (1475) als auch während eines späteren Aufenthaltes Domenicos in Rom entstanden sein[1]). Anders verhält es sich mit der zweiten Gruppe, den drei Ausblicken von Araceli (fol. 40^{v}), vom Monte Mario (fol. 7^{v}—8) und vom Aventin (fol. 56^{v}). In den beiden letzteren ragen nämlich aus den Häusern am Marsfelde die Kuppel und der Campanile von S. Agostino empor. Die Vollendung des durch Card. Guillaume Estouteville 1479 begonnenen Umbaues dieser Kirche[2]) wurde bisher zufolge der im Friese der Fassade befindlichen Inschrift stets in das Jahr 1483 angesetzt, also ein Jahr später nach dem zweiten beglaubigten Aufenthalte Domenicos in der Siebenhügelstadt. Doch über dieses scheinbare Hindernis hilft uns einerseits ein schon von Eugène Müntz für eine ähnliche Untersuchung herangezogenes Document hinweg, welches besagt, daß die Kuppel von S. Agostino schon am 14. November 1482 geschlossen worden ist[3]); anderseits scheint der Turm der Kirche noch früher fertig gestellt worden zu sein, da uns schon im Jahre 1487 von Ausbesserungen an ihm berichtet wird[4]). Also können diese drei Ausblicke (d. h. ihre Vorlagen) von Domenico zur Zeit seiner Tätigkeit in der Sixtina gezeichnet worden sein. Alle übrigen festzustellenden termini ante quos können uns nicht weiter nützen, da sie sowohl für die genauere Datierung der Vorbilder zu weite zeitliche Grenzen, als auch in betreff der Entstehungszeit der Copien im Escurialensis keinen näheren Rückschluß gewähren. Es sind dies die folgenden Daten:

1492 Baubeginn der Torre Borgia. In der Zeichnung (fol. 8) deutlich die Lücke zwischen dem alten Palaste (unten die Fenster der heutigen Floreria Apostolica, darüber die der Stanzen) und der Sixtinischen Kapelle sichtbar, die später die Torre Borgia ausfüllen sollte[5]).

[1]) Dafür spricht auch, daß vier Ansichten von dieser Gruppe ebenfalls in Giulianos da Sangallo Barberinischem Skizzenbuche (fol. 34^{v} und 35) copiert sind (vgl. S. 13 ff.), dessen Beginn von Hülsen, La Cultura 1903 205 erst in das Jahr 1475 verlegt wird.

[2]) Bertolotti, Repert. f. Kunstw. IV (1881) 76.

[3]) Les antiquités de la Ville de Rome p. 16 Anm. 2: «Ad perpetuam rei memoriam. Sedente eodem Sixto IIII°, et eodem XII° anno [1482] sui pontificatus, clausa fuit cupola rotunda magna ecclesie, die jovis XIIII° mensis presentis [Novembris] circa meridiem. Et die sabbati XXIII fuit completum friseum marmoreum rosarum constructum in facie magna marmorea ecclesie a latere campanilis hora 23».

[4]) Müntz, Arch. stor. dell' arte 1891 62 und Les arts à la cour des papes 1898 51. Übrigens ist in beiden Ansichten (fol. 7^{v} und 56^{v}) der Campanile bedeutend höher und spitzer gezeichnet, als es in Wirklichkeit der Fall ist.

[5]) Durch diese Lücke ist in der Zeichnung ein Stück des Daches des Langhauses von Alt-St. Peter zu sehen.

1492—95 Umbau des Castel S. Angelo unter Alexander VI: Entfernung der Werkstätten der Waffenschmiede auf der Plattform, Demolierung der in fol. 30ᵛ gezeichneten, zinnengekrönten Mauer und der beiden von Bonifaz IX 1403 errichteten, quadratischen Brückentürme, Niederreißung der kleinen Häuser längs des Tiberufers[1]) (seit 22. December 1492; s. fol. 26ᵛ und 30ᵛ).

1499 Zerstörung der sog. Meta Romuli, jener antiken Grabpyramide, die behufs Anlage der Via Alessandrina niedergerissen wurde (fol. 8).

1500 Abbruch der südwestlichen Ecke der Basilica Aemilia, deren Steine als Baumaterial für den Palast[2]) des Cardinals von Corneto, Adriano Castellesi, in Verwendung kamen (fol. 20).

Im Anschluß an diese Erörterung können wir erst jetzt eigentlich zur Frage der Entstehungszeit unseres Skizzenbuches übergehen. Man hat bisher allgemein sich an die auf fol. 50ᵛ befindliche Jahreszahl 1491 gehalten und ferner auf Grund der Stadtansichten die Entstehungszeit in das letzte Jahrzehnt des 15. Jhdts. verlegt. Da jedoch die oberwähnten termini ante quos nur für die Originalveduten, nicht aber für Copien in Betracht gezogen werden können, muß diese Bestimmung auf den Zeitraum «um 1491» eingeschränkt werden. Die Jahreszahl 1491 verbleibt nämlich noch immer die einzige Quelle für eine genauere Datierung des Skizzenbuches. Denn, wenn auch die Pilasterfüllung fol. 50ᵛ, 1, in welcher auf einem Täfelchen «ROMA» und «MCCCCXXXXI» geschrieben ist, auf eine fremde Aufnahme zurückgeht, so scheint doch in der Vorlage sowohl «ROMA», als auch die Jahreszahl nicht vorhanden gewesen zu sein, wie dies nicht nur fol. 19ᵛ, 4, sondern ebenso eine bedeutend sorgfältiger ausgeführte Zeichnung dieser Pilasterfüllung in den Uffizien (cat. ornam. tav. 43 n. 148) beweisen, in denen das Täfelchen das einemal «SPQR» enthält, das andremal gänzlich leer geblieben ist. Da die Pilasterfüllung fol. 50ᵛ, 1 in der stetig fortschreitenden Entwicklung unseres Zeichners so ziemlich in die Mitte zwischen den hölzernen Anfangsstudien (z. B. fol. 4ᵛ) und den flott hingeworfenen späteren Zeichnungen (z. B. fol. 41) fällt, so dürfte die Entstehungszeit des Skizzenbuches am besten mit dem Ausdrucke «um 1491» präcisiert erscheinen. Dabei ist es natürlich nicht ausgeschlossen, daß derartige Skizzen, wie die Capitolinische Reiterstatue des Marc Aurel (fol. 31ᵛ) oder das Sarkophagdetail fol. 28, die in ihrer Behandlung auffallend an die von Morelli publicierte Studie Ridolfo Ghirlandaios[3]) für das Begräbnis des hl. Zanobius (Uffizien n. 1277) erinnern, erst bedeutend später eingezeichnet worden sind. Was aber speciell die Aufschrift «ROMA» anbelangt, so darf daraus nicht im geringsten die Entstehung unseres

[1]) Zwischen dem Brückenturme und dem Ospedale di S. Spirito.

[2]) Pal. Giraud-Torlonia.

[3]) Berenson 902 (Pl. 74).

Skizzenbuches in Rom abgeleitet werden. Abgesehen davon, daß «ROMA» und «SPQR» in dem in Frage kommenden Zeitabschnitte in mannigfachster Weise angebracht wurden, erscheint es mir in Hinblick auf den Umstand, daß soviele Zeichnungen sich als Copien ergeben, gar nicht unmöglich, daß das ganze Skizzenbuch in Florenz und nicht in Rom entstanden ist.

Was schließlich die Frage anbelangt, ob sich nicht Blätter unseres Zeichners in anderen Sammlungen von Handzeichnungen befinden, so dürfte ein Blatt, wenn es nicht eine Originalzeichnung Domenicos selbst ist, ihm sehr nahe stehen. Es ist dies die von Adolf Michaelis[1]) publicierte Federzeichnung der Rosse von Monte Cavallo und ihres mittelalterlichen Unterbaues im Dresdener Kupferstichcabinet (Sammlung König Friedrich August n. 100183), die, früher «mit dem falschen Namen Fra Bartolommeos bezeichnet», zuerst von G. von Térey als ein versprengtes Blatt aus Marten van Heemskercks Römischen Skizzenbüchern agnosciert worden war. Die sorgfältigen, peinlich gekreuzten Strichlagen in der im Selbstschatten befindlichen Mauerfläche haben doch gar nichts mit der flotten Skizzierweise des letzteren gemein; am deutlichsten erhellt der Zusammenhang, wenn man den Rosselenker von «Opus Fidiae» mit dem Herakles-Borghese (fol. 37) vergleicht.

Mit diesem Ergebnisse, daß wir nämlich in unserem Skizzenbuche das Übungsheft eines jugendlichen Ghirlandaioschülers zu erkennen haben, halte ich auch die eigentliche, die Autorfrage betreffende Untersuchung für abgeschlossen. Denn, wenn man bedenkt, in wie frühem Alter die garzoni in die Werkstatt eintraten — Michelangelo kam mit 13 Jahren in die bottega Domenicos, woselbst Francesco Granacci schon beschäftigt war, der gar erst 11 Jahre zählte —, so kann man die Schwierigkeiten ermessen, die sich der weiteren Frage nach der Person dieses Schülers oder Gehilfen entgegenstellen. Dazu tritt noch der Umstand, daß in dem ganzen Skizzenbuche auch nicht ein einziger Entwurf unseres Zeichners vorhanden ist, welcher einen Rückschluß auf sein selbständiges Können und Schaffen gestatten würde, wie schon mehrmals hervorgehoben wurde. Desgleichen muß der Erwägung Raum gegeben werden, daß die meisten Ornamente (die Grottesken ausgenommen) bei dem raschen Wechsel der Ornamentik am Schlusse des 15. Jhdts. unserem Zeichner später ganz wertlos werden mußten. Diese sowie zahlreiche andere Gründe ließen es daher nicht ratsam erscheinen, die bisherige klare Bahn zu verlassen und den Weg der Hypothese zu betreten, wenngleich gar manches (z. B. der Gedanke an den jungen Ridolfo Ghirlandaio) gar sehr dazu verlockte.

Wenn nun trotzdem in den folgenden Abschnitten eine kurze Charakteristik der Werkstatt Domenicos zu geben versucht wird, so ist dies in zweifacher Absicht geschehen. Erstens um etwaige Momente hervorzuheben, welche in

[1]) Röm. Mitt. 1898 Taf. VIII (S. 260).

den Werken einzelner Schüler entweder stofflich an das Originalskizzenbuch erinnern oder in der Zeichnung an den Escurialensis gemahnen; zweitens um darzutun, wie erfolglos bisher alle Bemühungen gewesen sind, in diesen Schülerkreis nur einiges Licht hineinzubringen. Bei den Schulverbänden anderer Meister der italienischen Renaissance hat die moderne kunstgeschichtliche Forschung in zweifacher Weise fruchtbringend anzusetzen gewußt, indem sie einerseits die Person des Meisters loszuschälen versuchte, um für sein Werk reinere Contouren zu gewinnen, anderseits einen beliebigen Schüler aus der Masse herausgriff und dessen Stellung ohne besondere Rücksicht auf sein gegenüber dem Meister oft sehr bescheidenes Können präcisierte. In letzterer Richtung haben für die Werkstatt Domenicos Hans Makowsky[1]) mit einer Untersuchung über Jacopo del Sellaio und Bernhard Berenson[2]) mit einem Aufsatz über Bartolommeo di Giovanni («Alunno di Domenico») wertvolle Beiträge geliefert. In ersterer Richtung aber — in der isolierenden Betrachtung der Person des Meisters — entbehren wir für Domenico leider noch immer einer grundlegenden Studie. Es ist dies um so bedauerlicher, als der bedenkliche Zustand der Fresken im Chor von S. Maria Novella die Inangriffnahme einer derartigen Arbeit nicht länger mehr hinauszuschieben erlaubt. Hat doch Wilhelm Bode in seinem Aufsatz über «Italienische Kunstpflege»[3]) mit nachdrücklichen Worten darauf hingewiesen, wie der völlige Ruin dieser herrlichen Fresken nur eine Frage der Zeit sein kann. «Wer sie seit einem Menschenalter Jahr um Jahr gesehen und studiert hat, wird gleich mir mit Schrecken den raschen Verfall dieser Fresken wahrgenommen haben. Kein Wunder, wenn man sieht, wie man sie vernachlässigt. Jahre und Jahrzehnte vergehen, ohne daß sie gereinigt werden, fingerdicker Staub legt sich auf die unebenen Wandflächen, und dieser Staub, namentlich wenn er sich mit Feuchtigkeit verbindet, dringt in die Fresken ein und frißt die Farbe weg.» Für diese Feuchtigkeit sorgt natürlich das Riesenfenster (in der Abschlußwand des Chores), dessen Lichtzufuhr ja gleichfalls nur zerstörend wirken kann[4]). An einzelnen der höher gelegenen, an Ort und Stelle wegen der Entfernung schwer genießbaren Felder ist dieser Verfall schon soweit gediehen, daß man sie nur mehr nach den Stichen Lasinios und nach älteren photographischen Aufnahmen studieren kann. Am bedauerlichsten erscheint dies bezüglich des Bethlehemitischen Kinder-

[1]) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1899 192 ff. und 271 ff.

[2]) The Burlington Magazine 1903 6 ff.

[3]) Kunstchronik N. F. XV (1903/04) 102.

[4]) Noch während der Drucklegung dieser Einleitung kommt aus Florenz die erfreuliche Nachricht, daß man gegenwärtig gerade damit beschäftigt ist, Ghirlandaios Fresken in sorgsamer Weise vom Staube zu befreien; vgl. Kunstchr. N. F. XVII (1905/06) 115.

mordes, der einzigen Darstellung, welche uns aufklärt, wie Domenico einen leidenschaftlich bewegten Vorgang componiert hat; denn, wenn auch die Ausführung einer schwachen Schülerhand übertragen worden zu sein scheint und infolge der Nässe der Mauer jeder Farbenreiz verloren gegangen ist, so überraschen doch die einzelnen dramatisch bewegten Gruppen und die verschiedenen lebensvollen Motive (ganz abgesehen von der reichen Architektur des Hintergrundes). Und gerade an diesem für die kritische Forschung so wichtigen Fresko hat der Verfall so große Fortschritte gemacht.

Am Schlusse einer jeden Biographie liebt es Vasari, die Schüler und Gehilfen des besprochenen Meisters kurz aufzuführen. Dies ist auch bei Domenico Ghirlandaio der Fall[1]). Es werden die folgenden aufgezählt: seine beiden Brüder David und Benedetto sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; sodann Michelangelo Buonarroti, Francesco Granacci, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo dell' Indaco und Baldino Baldinelli. Diese stattliche Anzahl wird ferner einerseits durch die beiden Künstlergestalten vermehrt, welche, wie schon erwähnt, die jüngste kunsthistorische Forschung dem Dunkel unverdienter Vergessenheit entrissen hat, nämlich durch Bartolommeo di Giovanni und Jacopo del Sellaio; anderseits wird sie durch eine Reihe von Gehilfen wesentlich bereichert, deren Namen uns in den von Cav. Tanfani Centofanti[2]) publicierten und für die Pisaner Tätigkeit Domenicos so wertvollen Documenten entgegentreten, so durch Niccolaio di Bartolommeo (detto Abrugia), Poggio Poggini und lo Scheggia. Wie viele mögen aber dem Schulverbande nur vorübergehend angehört haben, deren Namen bisher gar nicht auf uns gekommen sind. Daß nämlich die Zahl der Gehilfen oft eine sehr beträchtliche gewesen sein muß, geht schon aus der folgenden Erwägung hervor. Die gleichzeitige Inangriffnahme von mehreren, oft gänzlich verschiedenartigen Aufträgen, noch dazu an verschiedenen Örtlichkeiten, mußte es mit sich bringen, daß der Meister an einem und demselben Werke selbst nur zeitweise und mit Unterbrechungen tätig sein konnte, daher die Gehilfen zu einer stärkeren Beteiligung heranzog und ihre Zahl vermehrte. So waren im Jahre 1482 einzelne noch an den Wänden der Sixtinischen Kapelle beschäftigt, während die übrigen schon an dem malerischen Schmucke der Sala dell' Orologio im Pal. Vecchio arbeiteten.

Schließlich scheint aber das Atelier des Meisters auch kunstbeflissenen Dilettanten zugänglich gewesen zu sein. Rühmt sich doch niemand anderer als Francesco

[1]) Vasari-Mil. III 277.

[2]) Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani, Pisa 1897, 397 f.; 436 f.

Albertini, der berühmte Verfasser des «Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae», in seinem kleinen Memoriale «De laudibus civitatum Florentinae et Saonensis»[1]), bei Domenico durch kurze Zeit in die Lehre gegangen zu sein!

Betrachten wir des näheren die beiden Brüder David und Benedetto, so ist zwar schon mehrfach versucht worden, das über ihnen schwebende Dunkel aufzuhellen, doch haben diese Versuche eigentlich stets nur negative Resultate ergeben und müssen als gescheitert angesehen werden. Beginnen wir mit David[2]), dem älteren Bruder, so will ich nicht verhehlen, daß ich durch lange Zeit in ihm den Autor des Escurialensis gefunden zu haben glaubte. Dafür schienen besonders die zahlreichen Studien nach Mosaiken zu sprechen, ferner die bis auf den einen Buchstaben *t* völlig ähnlichen Schriftzüge in der von Cav. Carlo Pini[3]) reproducierten Empfangsbestätigung (17. December 1492) aus dem Archivio del Ceppo in Prato. Erst eine im September 1903 unternommene Studienreise nach den Stätten seines Wirkens belehrte mich, daß er dennoch nicht in Betracht kommen könne; daß es überhaupt äußerst schwierig, ja beinahe unmöglich sei, von seiner künstlerischen Tätigkeit auch nur ein annäherndes Bild zu gewinnen. Domenico war ja schließlich auch als Mosaizist tätig gewesen, so daß die Mosaikstudien des Skizzenbuches ebenso auf ihn zurückgehen können, und die scheinbar geringfügige Abweichung in der Schreibweise des einen Buchstabens *t* — im Originaldocumente stets eine nach abwärts gekehrte Schlinge — ist nach Ansicht eines erfahrenen Paläographen gerade für den in Betracht kommenden Zeitabschnitt ein sehr schwerwiegendes Argument gegen die Identität.

Die kurze Biographie bei Vasari ist leider so unklar und lückenhaft, daß jeglicher Rückschluß auf Davids künstlerisches Können mit großer Vorsicht gezogen werden muß; man hat auch bisher mehr oder weniger herumgeraten und ihn allgemein nach meiner Überzeugung bedeutend überschätzt. So hat seinerzeit Hermann Ulmann[4]) die Arbeiten jenes Ghirlandaioschülers für ihn in Anspruch genommen, von dem wir nunmehr infolge des glücklichen Fundes eines Documentes wissen, daß er Bartolommeo di Giovanni hieß. So hat in letzter Zeit Bernhard Berenson in seinem monumentalen Werke über die Handzeichnungen florentinischer Meister ihm volle 28 Blätter zugeschrieben. Doch wenn es auch dem englischen Forscher als ein nicht zu unterschätzendes Verdienst angerechnet werden muß, daß er diese Zeichnungen, welche bisher als «Masolino», «Raffaellino

[1]) Ed. A. Schmarsow S. 63 («[Omitto] Dominicum Girlandarium, a quo nonnulla a teneris annis didici»).

[2]) Geb. zu Florenz den 14. März 1452, gest. daselbst den 10. April 1525.

[3]) La scrittura di artisti italiani II tav. 104.

[4]) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1896 54 ff.

del Garbo», «Maniera di Filippino» usw. in den Uffizien und in anderen Sammlungen ausgestellt waren, auf Grund einer sorgfältigen und gewissenhaften Stilkritik vereinigt und einem einzigen Meister zuerkannt hat, so erscheint mir doch die bei den Haaren herbeigezogene Autorschaft Davids als sehr bedenklich, zum mindesten als unbewiesen[1]). Daß der Zeichner dieser Blätter in dem Ghirlandaiokreise gesucht werden muß, ist freilich zweifellos.

Vasari erwähnt von David, jedoch nur als eine gemeinsame Arbeit mit seinem Bruder Benedetto, die Vollendung des nach dem Tode Domenicos unfertig gebliebenen Auferstehungsbildes für die Familienkapelle der Tornabuoni in S. Maria Novella (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum n. 75) sowie die hl. Lucia am Eingangspfeiler der Cap. Rucellai ebenda. Es braucht wohl nicht näher ausgeführt zu werden, daß eine kritische Würdigung der Kunstfertigkeit beider Brüder doch sehr schwer möglich ist, wenn man von einem Werke ausgehen muß, an dem beide gemeinsam gearbeitet haben. Allgemein war man zwar bisher stets geneigt, die besseren Partien an dem Berliner Bilde David zuzuschreiben, wie man überhaupt a priori ihn, den älteren Bruder, für den künstlerisch begabteren gehalten hat. Doch wenn uns einerseits von Benedetto erzählt wird, daß er nur selten zum Pinsel gegriffen habe, so wird uns anderseits von David berichtet, daß seine Hauptbeschäftigung vorzugsweise in Mosaikarbeiten bestand, die, wie aus den Beschreibungen und Zahlungen zu ersehen ist, oft sehr untergeordneter Natur waren.

Sein einziges selbständiges Fresko, eine Kreuzigung mit SS. Benedetto und Romualdo[2]), einst im Kreuzgang von S. Angeli, jetzt in den Uffizien, verrät ein sehr bescheidenes Können und eignet sich infolge des traurigen Zustandes der Erhaltung und der mehrfachen Übermalung wenig zu vergleichenden Untersuchungen. Dies gilt auch von der einzigen noch erhaltenen Mosaikarbeit, einer Madonna mit Engeln, welche sich im Musée de Cluny[3]) befindet. Seine größeren Mosaiken an den Domfassaden von Siena[4]) und Orvieto[5]) sind gänzlich untergegangen; sie scheinen keine besondere Dauerhaftigkeit besessen zu haben, da sie schon im Laufe des 17. Jhdts. durch neue ersetzt werden mußten. Ja, es läßt sich nicht einmal mit Sicherheit feststellen, welche Flächen, Friese etc. an beiden Fassaden von David geschmückt worden waren, da hierüber die in beiden Dombauhütten aufbewahrten älteren Ansichten und Aufrisse leider auch keinerlei Auf-

[1]) Vgl. S. 28.
[2]) Vasari-Mil. VI 533.
[3]) Invent. des richesses d'art de la France I 296.
[4]) 1493; Vasari-Mil. VI 534 Anm. 2; C. F. v. Rumohr, Ital. Forschg. II 285 Anm. 1; Borghesi e Banchi, Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1898, p. 354 n. 184.
[5]) 1494; Vasari-Mil. VI 534 Anm. 2.

schluß gewähren. Seine Mosaiken für die Cap. di S. Zanobi im Dom und für SS. Annunziata de' Servi zu Florenz sind zugrunde gegangen. Schließlich entzieht sich seine Mitarbeit an der Apsis des Pisaner Domes[1]) jeder Beurteilung, und über das einstige Glasfenster ebenda, zu dem er 1494 gemeinsam mit Benedetto den Carton (Krönung Mariens mit Josef und Johannes) geliefert hatte, läßt sich auch nichts Näheres sagen[2]). Es ist daher wohl gar kein Grund vorhanden, David als den künstlerisch bedeutenderen, Benedetto als den minder begabten hinzustellen. Die Frage nach des letzteren[3]) Tätigkeit gestaltet sich um so schwieriger, als Vasari von ihm nur erwähnt, daß er zu Lebzeiten Domenicos hauptsächlich als Miniator tätig gewesen, nach dessen Tode aber an der Vollendung der obgenannten Werke gemeinsam mit seinem älteren Bruder gearbeitet hätte. An Vermutungen über sein künstlerisches Wirken hat es natürlich nicht gefehlt; so hat ihm seinerzeit Hermann Ulmann[4]) die Autorschaft des Durchzuges durchs Rote Meer in der Sixtina zuerkennen wollen, indem er hierbei die Kreuztragung im Louvre zu stilistischen Vergleichen heranzog, welche nicht besonders glücklich waren. Die seither erfolgte ausführliche Beweisführung Steinmanns[5]) hat dies gründlich widerlegt und den Anteil des Pier di Cosimo und eines weiteren unbekannten Roselli-Schülers festgestellt. Durch die in jüngster Zeit erfolgte Publication des Altarbildes von Aigueperse (Auvergne), einer signierten Anbetung[6]), zeigt sich überdies Benedettos Tätigkeit gänzlich von französischen und niederländischen Werken beeinflußt, eine Erscheinung, von der man bisher ja gar keine Ahnung hatte.

Von den übrigen Schülern sei noch besonders Jacopo del Sellaio hervorgehoben, dessen künstlerischen Entwicklungsgang, wie schon erwähnt, Hans Makowsky zu reconstruieren gesucht hat, indem er nachwies, wie jener in seinen Erstlingswerken sich vollständig im Banne seines Lehrers Filippo Lippi zeigte, sich später Andrea del Castagno und Sandro Botticelli anschloß, um schließlich in seinen letzten Lebensjahren in eine neue Entwicklungsphase zu treten, in eine künstlerische Abhängigkeit von Domenico Ghirlandaio, welche es als höchstwahrscheinlich erscheinen läßt, daß er vorübergehend in dessen Werkstatt als Gehilfe tätig gewesen ist (nach Makowsky schon um 1479). Betrachtet man seine Arbeiten aus dieser letzten Periode, so ist auch hier nicht zu verkennen, daß

[1]) Centofanti a. O. 135 f.

[2]) Ibid. 136. Nicht besser steht es mit dem Altarbilde für Prato, erwähnt in den Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana, 1901, p. 156 n. 176 (20. August 1490). Bezüglich seiner Tätigkeit in der Bibliothek Sixtus' IV s. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I 112 f.

[3]) Geb. zu Florenz 1458, gest. daselbst den 17. Juli 1497.

[4]) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1896 54 ff.

[5]) A. a. O. I 432 ff.

[6]) Warburg, Rivista d' arte II 85 f.

manche Details an unseren Zeichner erinnern; so vor allem die auffallend starke Einschnürung oberhalb des Ellenbogens, welche den Oberarm gegenüber dem Unterarm schmächtiger erscheinen läßt [vgl. die Arme des Christus am Kreuze in S. Frediano in Florenz[1]) oder des hl. Hieronymus im Schlesischen Museum zu Breslau n. 189[2])]; ferner gemahnen die langen, zumeist parallel gezeichneten Finger, die schiefe Ansatzstellung der Zehen und verschiedene Einzelheiten in der Landschaft [vgl. die Stadtmauer Roms mit der schlanken Cestius-Pyramide in der Vorgeschichte der Ermordung Caesars in Berlin[3])] an unseren Zeichner. Weiters sei noch Bartolommeo di Giovanni, Berensons «Alunno di Domenico», erwähnt, dessen Werk gleichfalls durch die jüngste Forschung gesichtet erscheint[4]). Abgesehen von dem Stadtbilde im Hintergrunde von Domenicos Anbetung im Spedale degl' Innocenti[5]) und den antiken Bauten in den beiden Truhenbildern in der Gall. Colonna (Anderson 3750 und 3751) wären auch seine übrigen zahlreichen Predellen und Cassonebilder heranzuziehen, deren zumeist der antiken Mythologie entlehnten Stoffe einen umfangreichen archäologischen Apparat erheischten; doch mußte ich davon abstehen, da mir leider Photographien von seinen größtenteils im Privatbesitz befindlichen Bildern nicht zu Gebote standen[6]). Schließlich wäre es ebenfalls von großem Interesse gewesen, etwaigen Reminiscenzen an unseren Codex in den Miniaturen Attavantes nachzugehen, auf dessen Abhängigkeit von Domenico schon Waagen hingewiesen hat; aber auch hier bereitete der Mangel an dem nötigen Photographienmateriale weiteren Nachforschungen ein Ende[7]).

Wenn ich schließlich in wenigen Worten die Bedeutung des Skizzenbuches für die archäologische wie für die kunsthistorische Forschung zu skizzieren ver-

[1]) Abgeb. im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1899 194.

[2]) Abgeb. a. O. 275; vgl. den aufgestützten Fuß des Heiligen mit dem rechten Fuße des Paris fol. 8v.

[3]) Kaiser Friedrich-Museum n. 1132, 1821 aus der Sammlung Solly erworben; abgeb. a. O. 272.

[4]) Ulmann, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1896 58 ff.; Bruscoli, L' adorazione dei Magi, tavola di Domenico Ghirlandaio nella chiesa dello spedale degl' Innocenti. Per le nozze Canevaro-Ridolfi, Firenze, XXIII Aprile 1902; Berenson, The Burlington Magazine 1903 6 ff.; Gronau, Kunstchronik N. F. XIV (1902/03) 272 f.

[5]) Amphitheater, Ehrensäule, Grabpyramide und ein der Torre dei Conti ähnlicher Turm.

[6]) Eine Zeichnung besonders, der Amazonensarkophag fol. 55 nämlich, erinnert mich stets an diesen Gehilfen Domenicos; die runde Kopfform mit den eigentümlich geschlitzten Augen scheinen mir darauf hinzudeuten, daß unserem Zeichner hierbei eine Skizze von der Hand Bartolommeos als Vorlage gedient habe.

[7]) Vgl. das einem Nereidensarkophag entnommene Sockelrelief im Titelblatte (1485) des Brüsseler Missales mit fol. 34, 2. Vgl. ferner die Ornamente an den Seiten der Initiale S im Titelblatte (1488) des Theophylactus (Auslegung der Briefe des hl. Paulus) der Wiener Hofbibl. (cod. 656) mit fol. 50v 1 und 3; ähnlich die Pilasterfüllung im Titelblatte (1487) des Francesco Antonio de Chierico zugeschriebenen Didimuscodex (Bibl. des Collegio Romano).

suche, so müssen an erster Stelle unbedingt die stadtrömischen Veduten hervorgehoben werden, die dem Codex für immer einen ganz einzigen Wert sichern werden. Angesichts des Umstandes, daß die zeitlich zunächst folgenden Ansichten Roms, die in den beiden Marten van Heemskerckschen Skizzenbüchern (K. Kupferstichcabinet zu Berlin) enthaltenen Skizzen, erst in den Jahren 1532 bis 1536 entstanden sind, müssen die Zeichnungen des Escurialensis um so wertvoller erscheinen, da sie uns das Stadtbild nicht nur vor den umfassenden baulichen Veränderungen unter Julius II und Leo X, sondern selbst vor den gewaltigen Neu- und Umbauten wiedergeben, die Alexander VI gleich in den ersten Jahren seines Pontificates (s. fol. 26^{v} und 30^{v}) vornehmen ließ. Kann uns denn etwas eine bessere Vorstellung von dem mittelalterlichen Stadtbilde Roms bieten als z. B. die Ansicht der zahlreichen Paläste von Trastevere mit ihren zinnengekrönten Türmen (fol. 56^{v}) oder etwa der Ausblick von Araceli auf den Esquilin mit dem einer Festung ähnlichen Kloster S. Pietro in Vincoli (fol. 40^{v})? Bezüglich der Bedeutung des Codex für unsere Kenntnis der ältesten Antikensammlungen in Rom (Coll. Ciampolini u. a.) sowie der Erhaltung einzelner Statuen, Sarkophagreliefs und von deren damaligem Standorte sei auf die einschlägigen Ausführungen von Adolf Michaelis im Beschreibenden Verzeichnisse verwiesen. Das gleiche gilt bezüglich der Aufnahmen einzelner Baudenkmäler.

Bei den zahlreichen architektonischen Detailstudien, speciell den drei Gruppen der Capitelle, Basen und Gebälke, die zweifellos aus einem älteren «Formenschatz» geschöpft sind, wurde der Versuch gemacht, den antiken Kern aus der Renaissancehülle herauszuschälen und die Existenz eines Vorbildes nachzuweisen. Insofern dieses nicht zu sehr verschwommen war, gelang dies bei der Mehrzahl der Capitelle; bei einzelnen schien freilich der Gedanke an eine Frührenaissancecomposition unabweisbar. Was die fol. 23 gezeichneten Säulenbasen anbelangt, so war in ihnen naturgemäß das antike Vorbild leichter wiederzuerkennen. Bei einigen complicierteren Formen gingen wohl einerseits kleinere Zwischenglieder verloren, während anderseits einzelne ornamentale Details, besonders an der Plinthe, völlig mißverstanden wurden. Da auch die übrigen im Skizzenbuch zerstreuten Basen (fol. 51 ausgenommen) jeglicher Angabe ihrer Provenienz entbehren, mußten zu deren Bestimmung die einschlägigen Sammlungen von architektonischen Handzeichnungen herangezogen werden. Es zeigte sich hierbei, daß einzelne Basen, wie die aus dem Hauptschiffe von S. Bartolomeo all' Isola (fol. 23) oder vom Portico di S. Venanzio am lateran. Battistero S. Giovanni in fonte immer wieder infolge ihrer reichen Ornamentik aufgenommen wurden. Schwieriger

schien sich diese Untersuchung bei den Gebälken (fol. 20^{v} und 21) zu gestalten, die offenbar gleichfalls einem «Musterbuch» entnommen sind. Es wäre ein vergebliches Bemühen gewesen, für eines dieser Gebälke das antike Original wieder finden zu wollen, da es sich herausstellte, daß jene nur auf dem Wege der Combination entstanden sein können, daß Fries und Kranzgesimse verschiedenen Denkmälern entlehnt, der darunter befindliche Architrav aber hinzucomponiert sei. Ebenso gehen die fol. 70—75 gezeichneten Grundrisse von Centralbauten auf eine ältere derartige Sammlung von Grundrissen zurück; sie sind ebenso wie ihre Repliken [im Barberinianus Giulianos da Sangallo, im sogenannten Skizzenbuche des Andreas Coner im Soane Museum[1]) und in den Sammlungen architektonischer Handzeichnungen der Uffizien wie der Wiener Hofbibliothek[2])] keineswegs als Originalaufnahmen anzusehen.

Eine eingehende Beachtung verdienen ferner die vielen ornamentalen Skizzen, deren nähere Untersuchung eine ganze Reihe wertvoller Gesichtspunkte für die Geschichte der Decoration im letzten Viertel des 15. Jhdts. zu liefern geeignet ist. So wurden die zahlreichen im Skizzenbuche befindlichen Pilasterfüllungen bisher stets als antiken Denkmälern entnommen angesehen. Der Umstand, daß verhältnismäßig so wenige antike Pilasterornamente auf uns gekommen sind, schien die Identificierung der einzelnen geradezu unmöglich zu machen. Nach langem vergeblichen Suchen gab endlich die glückliche Eruierung zweier dieser Füllungen einen Fingerzeig, wo die weiteren Nachforschungen einzusetzen haben würden. Es stellte sich nämlich heraus, daß die erste Füllung von fol. 17 mit unmerklichen Abweichungen an den Pilastern am Grabmale des Cardinals Bartolommeo Roverella († 1476) im rechten Seitenschiffe von S. Clemente benutzt ist, die zweite an den vier unteren Pilastern des einstigen Hochaltars von S. Maria della Pace (1490) mit unwesentlichen Veränderungen wiederkehrt. Eine eingehende Vergleichung der Zeichnung (fol. 17) mit den Originalpilastern an Ort und Stelle führte zu dem Ergebnisse, daß eine directe Aufnahme unseres Zeichners gänzlich ausgeschlossen sei. Da es nun von vornherein schon auffällig ist, daß diese Füllungen nicht zwanglos im Skizzenbuche zerstreut sind, sondern in zwei größeren Gruppen auftreten (fol. 17, 17^{v}, 18^{v}, 19, 19^{v} und 55^{v}, 57), von denen sowohl die eine wie in einem Zuge gezeichnet erscheint, als auch die andere keine längere Unterbrechung in der zeitlichen Entstehung zuläßt; da ferner unser Zeichner bei keiner einzigen

[1]) Ashby, Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner (Papers of the British School at Rome II).

[2]) Vgl. Egger, Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek I S. 13 (It. A); 14 (It. G).

die Provenienz hinzugefügt, deren Angabe, sobald sie ihm bekannt gewesen wäre, er gewiß nicht unterlassen hätte, erübrigt nur die folgende Annahme: Die zahlreichen Pilasterfüllungen im Escurialensis sind keineswegs ausgeführten Denkmälern der Frührenaissance entnommen, sondern entstammen einem jener «Musterbücher», wie sie in den Werkstätten der scarpellini im Gebrauche gewesen sein mögen. Da diese Ausführungen, in denen ich unmittelbar an die von Cornel von Fabriczy aufgestellte Theorie der «Musterbücher» anknüpfe, einen zu bedeutenden Raum in Anspruch nehmen würden, behalte ich mir vor, sie demnächst an anderer Stelle nachzutragen.

An einzelnen Füllungsornamenten läßt sich schon das Eindringen eines neuen decorativen Elementes, nämlich der Grotteske, beobachten. Es liegt jedoch gar keine Veranlassung vor, aus diesem Grunde an dem seinerzeit von August Schmarsow[1]) festgestelltem Zeitpunkte des Eintretens der Grotteske in die Ornamentik der italienischen Renaissance zu rütteln; wohl aber dürfte der Beginn des Studiums der Grottesken in den «Terme di Tito» auf Grund des Escurialensis bedeutend früher anzusetzen sein, da die betreffenden Blätter sich ebenfalls als Copien nach älteren Aufnahmen erweisen. Beachtung verdienen ferner noch zwei weitere Skizzen, nämlich das anmutige Rankenornament der vaticanischen Biga (fol. 11^{v}) und die Festons des Berliner Caffarelli-Sarkophags (fol. 36^{v}); wie sehr muß damals der frische Naturalismus, der aus diesen beiden Werken augusteischer Kunst spricht, die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich gelenkt haben! Von nicht minderem Interesse ist schließlich der zu beobachtende Einfluß einzelner altchristlicher Decorationselemente[2]). Wir sehen, wie neben den goldenen Ranken auf blauem Grunde vornehmlich die farbenprächtigen Fruchtschnüre das Augenmerk der Künstler auf sich lenkten[3]), wie ferner die farbige Wirkung der Marmorincrustation, des opus sectile marmoreum des 4. und 5. Jhdts., studiert wurde. So erscheint unser Skizzenbuch auch in dieser Hinsicht so recht geeignet, sowohl ein lebendiges Bild von den lebhaften Wechselbeziehungen zu entwerfen, die während dieser Periode zwischen Rom und Florenz bestanden haben, als auch die unwiderstehliche Kraft zu veranschaulichen, welche die Meister Toscanas immer wieder nach der ewigen Stadt gezogen hat.

H. EGGER.

[1]) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1881 131 ff.; ders., Pinturicchio in Rom 69 ff.

[2]) Vgl. Wickhoff, Der Einfluß der altchristlichen Mosaiken in Rom auf die Malerei der Renaissance (Atti del II° Congresso internazionale di archeologia cristiana, Roma 1900, p. 293 ff.); Müntz, Les premiers historiens des mosaïques Romaines (Mélanges Paul Fabre, Paris 1902, p. 478 ff.).

[3]) Domenico Ghirlandaio hat solche Fruchtschnüre (s. fol. 35) an den Domtüren von Florenz und Pisa, in der Sala dell' Orologio wie an der Halle im Opfer des Zacharias im Tempel (S. Maria Novella) angewendet.

Fig. 38 Marten van Heemskerck, Ansicht des Belvedere.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS.

(Insofern der Text eines Blattes aus der Feder eines der beiden Herren Mitarbeiter stammt, ist dies durch ein (H) oder (M) am Schlusse des betreffenden Absatzes angezeigt. Ebenso gibt die im Anhange befindliche Tabelle in ihrer letzten Rubrik darüber Aufschluß, ob die Bearbeitung eines Blattes von Christian Hülsen, Adolf Michaelis oder dem Herausgeber erfolgt ist.)

Titelblatt. Zu oberst eine ältere Signatur des Skizzenbuches «*IV. e. 17.*», nachträglich durchgestrichen; daneben «*exeyla*» (?). Ferner in großen arabischen Ziffern «*217*», eine Nummer, welche der Codex entweder schon im Besitze Mendozas oder erst gelegentlich der Anfertigung des Nachlaßinventares und der Übergabe an die Bibliothek des Escorial erhalten hatte. Hierauf «*Libro de debujos, o antiguedades | De mano*» und von späterer Hand hinzugefügt «*con 75 hojas — utiles*». Darunter «*D. Dⁱᵒ de Mᵃ*» (Don Diego de Mendoza, vgl. die Aus- Fol. 1.

führungen hierüber in der Einleitg. S. 11). Zu unterst die bis in die jüngste Zeit geltende Signatur des Skizzenbuches «$\frac{A}{e}$ — *ij* — *7*».

Fol. 1v. Leer bis auf eine äußerst undeutlich gegen den unteren Rand hin geschriebene Notiz «*ho dama maz diromtur*» (?).

Fol. 2. Nach J. Ficker Pflanzenornamente; die Inschrift darunter beim Binden zerstört.

Fol. 2v. In Rötel die gegenwärtige Signatur des Skizzenbuches «*28—II—12*».

Fol. 3. «*aluigj diachomo gioellierj* | *alabottega di messer girolamo giglio*». Grundriß und Querschnitt einer flachen antiken Schale, offenbar aus edlem Gestein (Achat etc.), worauf die Bemerkung «*Simile pietro*» und der darunter befindliche Preis von «*d(ucati) 70*» hinzuweisen scheint. Von einem Mitgliede der römischen Familie der Gigli namens Girolamo wird in dem für uns in Betracht kommenden Zeitabschnitte sonst nirgends berichtet. Jacovacci (Repertorio delle famiglie, cod. Ottob. 2550 fol. 194) erwähnt nur einen Giovanni und einen Lorenzo Gigli, welche in zwei Notariatsacten vom 6. November 1451 beziehungsweise 19. April 1452 vorkommen. Hülsen verweist auf ein späteres Mitglied dieser Familie namens Girolamo († 1613); er wird unter den Wohltätern des Ospedale della S^ma^. Trinità dei Pellegrini inschriftlich aufgeführt (Forcella, Iscr. delle chiese VII 234 n. 484) und muß, da er dem Hospital eine jährliche Rente von 25 scudi hinterließ, wohlhabend gewesen sein.

Fol. 3v. Doppelbecher (15. Jhdt.) mit Henkel. Der größere, untere Teil mit Hals aus «*argẽto*», gebuckeltem Bauche «*diaspro chonamatista*» und Fuß aus «*argiento dorato*»; daneben der Preis mit «*ducatj 100*» angegeben. Der zweite, kleinere mit einem Bauche «*diaspro*».

Fol. 4. 1) Zwei Vasen, vermutlich von der Deckendecoration des Umganges im Mausoleum Constantiae stammend (vgl. fol. 4v, 2).

2) Antikes Deckenornament. Mit Perlschnüren gezierte Kreisringe durchschneiden einander; die so entstehenden Flächen mit springendem Getier und Blitzbündeln geschmückt. Zwei Ausführungen dieses Ornamentes in Stuck nach-

weisbar. Die eine an der Wölbung des sechseckigen Saales in den sog. Thermen von Tor de' Schiavi (Villa dei Gordiani; abgeb. bei Canina, Edif. VI tav. 107), die andere in einem Grabmale unweit Capo di Bove (abgeb. bei Gio. Batt. Montano, Racc. de temp. e sepolcr. disegn. dall' antico tav. IX). Das Motiv von Giovanni da Udine im ersten Geschosse der vat. Loggien als Gewölbeschmuck verwendet (vgl. Letarouilly, Le Vatican, cour des loges pl. 27).

3) Doppelbecher (15. Jhdt.). An dem Bauch des einen die Bemerkung «*dipezi 3*», an seinem Fuße «*diaspro*» und der Preis mit «*d(ucati) 150*» angegeben.

4) «*musaicho*». Details aus dem einstigen Mosaikschmucke der östlichen Apsis des Portico di S. Venanzio am lateran. Battistero S. Giovanni in fonte. Flüchtige Andeutung des Rankenwerkes; der gute Hirt zwischen zwei Paaren von Rindern; ein umhegter Garten, durchquert von einem Laubengang, darunter abermals der gute Hirt mit Schafen. Vgl. cod. Vat. lat. 5407 fol. 101^{v} (195); 104 (200). G. Rohault de Fleury, Le Latran pl. 43 (p. 309 f.).

1) «*tutto musaicho in | santa ghostanza*». Detail aus den Kuppelmosaiken Fol. 4^{v}.
des Mausoleum Constantiae (S. Costanza), deren letzte Reste im Jahre 1620 anläßlich der Restauration durch Cardinal Veralli herabgeschlagen wurden. Zu unterst ein Eierstabgesimse und ein Fries mit Delphinen zur Seite eines Dreizacks (vgl. fol. 7), hierauf die Wogen des Meeres, belebt durch Enten, Fische und Putti, welche rudern, jagen und fischen. Ferner Felsbänke als Basen für die Akanthusranken, welche die Kuppelfläche in verticaler wie in horizontaler Richtung durchziehend in 24 Felder teilten, deren untere Reihe mit Darstellungen aus dem Alten Testamente geschmückt waren, während die obere die entsprechenden Begebenheiten aus dem Neuen enthielt. Aus den von phantastischen wilden Tieren begleiteten Akanthuskelchen Atlanten hervorragend, im oberen Teile drei weibliche Figuren. Im l. unteren Felde Elias, das Feuer des Himmels auf den Altar des Baal herabflehend; diese Scene von Pompeo Ugonio in seiner Beschreibung der Mosaiken von 1594 erwähnt. Die beiden folgenden Darstellungen harren noch der Erklärung; die für das obere neutestamentliche Feld zunächst liegende Deutung auf die Verleugnung Petri erscheint ausgeschlossen, da unsere Zeichnung wie die Marciana-Skizze deutlich den Vogel auf einem Baum (nicht auf einer Säule) sitzend wiedergeben. Eine eingehende Studie über dieses Blatt steht durch J. Ficker zu erwarten.

Im übrigen sei auf die Ausführungen de Rossis in den Mus. crist., S. Costanza fol. 6 verwiesen; es mögen hier nur die wenigen Zeichnungen angeführt werden, welche für den

musivischen Schmuck maßgebend sind. Antonio da Sangallo d. Ä., Zeichnung im Besitze H. v. Geymüller, cod. Gaddi-Campello fol. 51; unbek. Ital., 16. Jhdt., Bibl. Marciana, cod. Ital. IV 149 fol. 19; Francesco d' Olanda, cod. Escor. 28—I—20, fol. 27^{v} (eine farbige Copie danach in Windsor Castle), abgeb. bei Garrucci, Storia dell' arte crist. IV tav. 204 und Egger, Kritisches Verzeichnis d. S. A. H. d. k. k. Hofbibl. in Wien I Taf. II 2. Unsere Zeichnung reprod. von Venturi, Storia dell' arte italiana I 114 fig. 101.

2) Details aus der Decoration des tonnengewölbten Umganges von S. Costanza. Drei Muster, ein Bandornament und mehrere Gefäße; vgl. de Rossi, a. a. O. tav. 2 und 3.

Fol. 5. «*Sinighaglia*». Ansicht von Sinigaglia. Im Vordergrunde der Hafen und die Stadt mit der zinnenbekränzten Rocca, in welcher Cesare Borgia am 31. December 1502 Vitellozzo Vitelli und Oliverotto hinrichten ließ; im Hintergrunde die amphitheatralisch gelagerten Ausläufer des Apennin, auf denen zu äußerst links sich die Türme von Ancona erheben.

Von einem vorübergehenden Aufenthalte Domenico Ghirlandaios in Sinigaglia wird uns nichts berichtet. Unter den hervorragenden Künstlern der Frührenaissance ist die Tätigkeit Giovanni Santis, des Vaters Raffaels, sowie Baccio Pontellis und Girolamo Gengas gesichert. Über Sinigaglia vgl. L. Siena, Stor. d. città di S. 1746; G. Colucci, Antichità Picene (1786 bis 1797) t. XIII; Arte e storia 1886 186 ff.; Pastor, Gesch. d. Päpste III^{3} 489 f. Eine Abbildung der Rocca bei C. Budinich, Il Palazzo Ducale d' Urbino p. 79 fig. 24.

Fol. 5^{v}. «*Infanfrāceſcho ī teſteuerj*». Sarkophag mit Seegöttern, auf zwei Consolen ruhend. Der Sarkophag war damals vollständig erhalten oder ist vielleicht in unbedeutenden Kleinigkeiten vom Zeichner ergänzt; beachtenswert ist das Fehlen des (jetzt ergänzten) linken Armes des links in der Luft schwebenden Eros mit einer Fackel (dies schon bei Perrier). Auch hat der Stab des bärtigen Kentauren in der Mitte oben einen Knopf, der auch im Original erhalten ist; mit Unrecht erblicken also Petit-Radel u. a. darin den Rest eines Dreizacks.

Der durch Composition, Arbeit und Erhaltung gleich ausgezeichnete Sarkophag von pentelischem Marmor ist sehr oft gezeichnet worden: im Wolfegger Skb. fol. 29^{v}—30 (Röm. Mitt. 1901 Taf. 9 «*in nuna gesia in tresteuero*»; vgl. Robert S. 211 f.; 228); im Coburgensis fol. 25 (n. 175 Matz); auf einem trefflichen Blatt in der Art Battista Francos in Windsor (dal Pozzo VI 44); in zwei späteren Zeichnungen der Sammlung dal Pozzo ebenda (VI 53; VIII 11). Noch Perrier, Icones et segmenta illustr. e marmore tabularum, 1045, Taf. 12 f. (im Gegensinne) und sein Nachstecher Pietro Sante Bartoli, Admiranda, 1. Ausg. (etwa 1062 bis 1667) Taf. 50 f., 2. Ausg., 1693, Taf. 31 f. (in richtiger Folge), kannten den Sarkophag «in Templo (aede) D. Francisci ad Ripas». Von dort ist er bald nach der Neugründung des

Capitolinischen Museums in dieses verbracht worden; der erste Catalog bei G. B. Gaddi, Roma nobilitata nelle sue fabbriche da Clemente XII, 1736, 132 ff. kennt ihn nach einer Mitteilung Hülsens noch nicht, dagegen führt ihn bereits Rid. Venuti, Mus. Capit., 1750, S. 59 in der oberen Galerie auf; vgl. Foggini, Mus. Capit. IV 62; Righetti, Descr. del Campid. II 225. Dann kam er mit der französischen Kriegsbeute infolge des Vertrages von Tolentino nach Paris, wo er zuerst einen Ehrenplatz in der Salle des empereurs erhielt (Notice des statues etc. du Musée 1814 n. 38); s. [Petit-Radel], Les mon. ant. du Musée Napoléon IV 93 Taf. 43 f.; Visconti, Opere varie IV 125 Taf. 19; Bouillon, Musée des ant. I Taf. 80; Clarac, Musée de sculpt. II 206, 192 n. 75; Froehner, Notice n. 438. Heutzutage steht der Sarkophag in der Salle Denon; die beiden Stützen von Porphyr befinden sich nach einer Mitteilung Herrn E. Michons in den Magazinen des Louvre. (M)

Fig. 39 Rundbild von einer Decke aus dem Goldenen Hause Neros nach Mirri.

Fol. 6.

Rundbild, umrahmt. Neben einem Pferde, das nach links emporstrebt, schwebt in bekannter Weise ein nackter, lockiger Jüngling, der sich mit der Rechten am Gebisse des Rosses festhält und den Kopf zurückwendet. Von seinem gebogenen linken Arm flattert ein Mäntelchen zurück.

Das Bild, ohne Ortsangabe, sieht aus wie ein Gegenstück zu dem Rundbilde von fol. 10, das von der «*uolta dorata*» des Goldenen Hauses stammt (s. über diese zu fol. 10). Es zeigt so viel Ähnlichkeit mit der aus demselben Raume herrührenden Darstellung Fig. 39 (Mirri, Vestigia delle Terme di Tito Taf. 28; Ponce, Descr. des Bains de Titus Taf. 26, im Gegensinne; die viereckige Umgrenzung und die ornamentale Umrahmung rühren vom Stecher Carloni her), daß es entweder das Seitenstück dazu oder mit ihm identisch ist. Die starken Abweichungen zwischen unseren, Mirris und Francesco d' Olandas Zeichnungen

(s. u.), durch den Erhaltungszustand der Decke erklärlich, lassen die Identität sehr wahrscheinlich erscheinen; heißt es doch von Mirris Abbildungen dieser Rundbilder vorsichtig: «due de' quali (tondi) per buona ventura rimasero a farci intendere per l'appunto ciò ch' essi rappresentavano» (Carletti, Le ant. camere S. LXXVI). Sind die beiden Bilder (wie sich zu fol. 10 noch weiter als wahrscheinlich herausstellen wird) identisch, so gebührt jedenfalls unserer Zeichnung das Verdienst größerer Treue, und der Kranz bei Mirri nebst anderen Abweichungen beruhen auf willkürlicher Ergänzung inzwischen entstandener Lücken. (M)

Fol. 6v. Grundriß und Querschnitt einer flachen antiken Schale «*diaspro chonchornuola*» mit der Angabe des Preises von «*d(ucati) 50*» (vgl. fol. 3).

Fol. 7. Innenansicht des Kuppelraumes des Mausoleum Constantiae (S. Costanza) in seinem ehemaligen Schmucke. Zu unterst die radial angeordneten, durch Gebälkstücke gekuppelten Säulen; in den Feldern zwischen den auflagernden Bogen Füllungen aus opus sectile marmoreum. Der darauf ruhende Tambour in zwei Zonen geteilt. In der unteren eine Pilasterstellung, deren Material und farbige Wirkung durch die Beischrift «*fregio dj | pietre fine*» gekennzeichnet erscheint; die Basen und Capitelle durch zwei durchlaufende, mit Waffen geschmückte Friese verbunden, während die hohen Zwischenfelder mit rechteckigen Füllungen in tarsia marmorea geziert sind. Auf die Ähnlichkeit dieses Systems mit der Wandverkleidung in der esquilinischen Basilica des Junius Bassus hat schon G. B. de Rossi (Mus. crist. fol. 6) hingewiesen. Über dem Gebälke dieser Pilaster ein Rundbogenfries, auf Consolen aufruhend. In der nun folgenden oberen Zone die rundbogigen Fenster, begleitet von schmalen Pilastern. Darüber ein Eierstabgesimse, den Kuppelansatz sowie den Beginn des Mosaikschmuckes («*daqui in su | di musaico*») anzeigend; von diesem der Fries mit den Delphinen zu Seite eines Dreizacks, die Klippen mit den Panthern und Akanthuskelchen, den Atlanten und den drei weiblichen Figuren nur ganz flüchtig angedeutet (vgl. fol. 4v). In zwei Nischen des concentrischen Umganges je ein runder Altar eingezeichnet.

Vgl. die ausführliche Beschreibung bei de Rossi l. c. fol. 6; im nachstehenden seien nur die wenigen Zeichnungen angeführt, welche speciell für den Schmuck des Tambours in Betracht kommen. Antonio da Sangallo d. Ä., Zeichnung im Besitze H. v. Geymüller, cod. Gaddi-Campello fol. 44 (abgeb. in den Mém. des ant. de France XLV p. 227 Fig. 1); Sammelband Destailleur im k. Kunstgew.-Mus. in Berlin, fol. 8 und 9; unbek. Ital., 10. Jhdt., Bibl. Marciana, cod. Ital. IV 149 fol. 19; Jacopo Sansovino, Uff. dis. arch. n. 1695v; Francesco d' Olanda, cod. Escor. 28—I—20 fol. 22 (abgeb. bei Egger, Kritisches Verzeichnis d. S. A. H. d. k. k. Hofbibl. in Wien I Taf. II 1).

Panorama der Stadt, aufgenommen vom Monte Mario (Villa Mellini). Die Stadt im Marsfelde ist kaum angedeutet; nur ganz links Torre delle Milizie, dann der Senatorenpalast auf dem Capitol und ein großer, quadratischer, zinnengekrönter Turm (Palazzo Venezia) in flüchtigen Umrissen. Weiter das Pantheon und davor die (1483 vollendete) Kirche S. Agostino mit Turm und Kuppel. Dann die Engelsburg, an welche die den Borgo umziehende Leoninische Mauer anschließt. Fol. 7v—8.

Im Borgo heben sich das Hospital S. Spirito (1482 vollendet) mit der sechseckigen Kuppel und der Glockenturm der gleichnamigen Kirche hervor. Zwischen Hospital und Engelsburg ist die (1499 zerstörte) antike Grabpyramide, sog. Meta Romuli, sichtbar. Die Mauer des Borgo wird unterbrochen durch den mächtigen Rundturm Nicolaus V (j. hinter Berninis nördlicher Colonnade). Die Porta Viridaria mit dem Anfang der Via Triumphalis ist nicht sichtbar, dagegen der zum vaticanischen Garten hinaufführende Seitenweg.

Oberhalb der Beischrift «*palazo papale*» auf großen Substructionen das zinnengekrönte Belvedere; unmittelbar dahinter wird Appart. Borgia und der spitze Campanile von Alt-St. Peter sichtbar, weiter r. die Sixtinische Kapelle; vor der letzteren niedrige Gebäude, vielleicht die von Bufalini (und auf der Pianta del Borgo di Roma (cr. 1565; Rocchi, Piante icnogr. di Roma tav. 27) verzeichneten Stabula, dann die Fortsetzung der Leo-Mauer. Das burgartige Gebäude, welches oberhalb des Vaticans am Bildrande erscheint, kann kaum etwas anderes sein als einer der höchsten Punkte derselben Mauer kurz vor Porta Pertusa (beim «Gallinaro» s. Bufalini). Im Vordergrunde einzelne Häuser und Kirchen (S. Egidio, S. Pellegrino, S. Lazzaro?) an der Via Triumphalis.

Auf dem r. Tiberufer noch deutlich hervorgehoben der Zug der Aurelians-Mauer von Porta Settimiana bis Porta S. Pancrazio; in Trastevere der Glockenturm von S. Maria in T., r. davon auf der Höhe S. Pietro in Montorio. Zwischen Aurelians-Mauer und S. Spirito Kirche und Kloster S. Onofrio.

Publ. von Müntz, Mélanges G. B. de Rossi (1892) tab. I. Bespr. von Müntz, Compt. rend. de l'Acad. des inscr. 1887 449 ff. = Rendic. dei Lincei ser. IV vol. 4 (1888) parte 1 pag. 71; ders. Mélanges G. B. de Rossi p. 151. Zu vergleichen namentlich die in Fig. 38 abgeb. Vedute von M. v. Heemskerck, Skb. II fol. 36 (Michaelis Jahrb. 1891 160) und das von Th. Ashby (Bull. com. 1900 tav. IV—IX; p. 28—32) herausgegebene Panorama von Ant. van den Wyngaerde (Coll. Sutherland, j. Bodleiana zu Oxford, vol. 171 fol. 95). (H)

«*afancta maria amontorone i roma*». Vorderseite eines Sarkophags mit dem Parisurteil, an beiden Enden ein wenig gekürzt. Das heutzutage stark Fol. 8v.

zerstörte Relief erscheint hier nahezu vollständig, doch weisen das bärtige Gesicht des Hermes und dessen Knotenstock (der Stab des Kerykeion mit den Ansätzen der Schlangen) darauf hin, daß der Zeichner das Relief nicht mehr ganz deutlich vorgefunden hat. Den gehobenen rechten Unterarm des Hermes, den der Coburgensis als gebrochen ausläßt, der Berolinensis als herabhängend wiedergibt, scheint er aus den Spuren richtig erschlossen zu haben; ebenso gibt er richtig den unter Paris' rechtem Arm herabhängenden Gewandzipfel anstatt des Felsens im Coburgensis. Die Zeichnung im Coburgensis zeigt manche Brüche, die auf unserer fehlen; da aber der kleine Eros zwischen Aphrodite und Hera nach dem Coburgensis und nach den am Original noch erhaltenen Spuren sicher nach links gegen Aphrodite gewandt war, so liegt hier mit Sicherheit eine falsche Ergänzung unseres Zeichners vor. Dadurch wird auch die kleine Gruppe rechts oben über der Ge, wo der Berggott als oberwärts ganz nacktes Weib erscheint, nur auf einer Interpretation des schon stark entstellten Originals beruhen; die verhüllte Nymphe links ist in der Haltung des Kopfes genauer wiedergegeben als in den anderen Zeichnungen. Auf willkürlicher Ergänzung beruhen vermutlich der Hals der Urne zu äußerst links, der rechte Arm der ersten Nymphe der rechte Unterarm des Paris (der keine Zipfelmütze trägt), der Kopf des Hundes, das obere Ende der Scepter Aphrodites und Heras.

Unsere Zeichnung (Robert, Ant. Sark.-Rel. II S. 218 Fig. 10''') gibt allein den ältesten Aufbewahrungsort an, die Kirche S. Maria in Monterone (Via Monterone, unweit des Teatro Capranica, s. Armellini, Chiese[2] 453). Die späteren Zeichnungen (Coburg. fol. 59, n. 200 Matz; Berolin. fol. 8; Batt. Franco in Turin; Agostino Busti in Berlin; Pozzo XVIII 18 n. 88 in Windsor) geben keinen Ort an; Roberts Vermutung (S. 11), es sei die 1550 von Aldrovandi p. 284 bei Hieronimo Fraiapane (in der Nähe von S. Maria in Via) erwähnte «antica pila assai bella» gewesen, scheint in dem mangelhaften Erhaltungszustande des Sarkophags wenig Unterstützung zu finden, während die vielen Zeichnungen und Stiche allerdings für eine hohe Schätzung sprechen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ward die Platte zum Schmuck der Vorderseite von Villa Pamfili verwandt. S. Robert Taf. 4, 10; S. 11 ff.; 218 und die dort angeführte Literatur. (M)

Fol. 9—9v. Leer.

Fol. 10. «*uolta dorata*». Rundbild. Auf dem Rücken eines Schafes sitzt rücklings ein Jüngling mit einem Nimbus über dem Haupte; eine leichte Chlamys, vor dem Halse befestigt, weht hinter seinem Rücken; die Linke legt er auf einen großen geriffelten Krug, den er vielleicht mit der Rechten im Schoß unterstützte. Der Blick des Jünglings ist nach links, wohin der Ritt geht, emporgerichtet.

Die «goldene Decke» gehörte zu einem quadraten Zimmer von Neros Goldenem Hause (Mirri, Vestigia delle Terme di Tito tav. 3 n. 21; Ponce, Description des Bains de Titus Taf. 3 n. 22; Beschreibung der Stadt Rom, Bilderheft II Taf. 11 n. 20). Das Zimmer maß nach Mirris Plan 40 Palmen = 8·94 m im Gevierte und war 50 Palmen = 11·17 m hoch. Es gehörte zu den im 15. Jahrhundert aufgedeckten Teilen des Palastes, die auch von dem Zeichner des Wolfegger Skizzenbuches (Robert in den Röm. Mitt. 1901 S. 209 ff.) besucht werden konnten; ja noch im vierten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts konnte Francesco d' Olanda die ganze Decke aufnehmen (Taf. III aus dem Skizzenbuch im Escorial 28 I 20 fol. 48 bis; Beischrift: «IN FORNICE DOMVS AVREAE NERONIS APVD AMPHITEATRVM—PALMOS LIII [11·84 m] POR BANDA»). Aus diesem Skizzenbuche ließ der spätere Cardinal Camillo Massimi während seiner Nuntiatur in Madrid (1653—57) eine Anzahl Blätter für sein leider verschollenes «Libro delle pitture antiche» copieren, darunter auch unser Blatt, wie Bellori zu Pietro Sante Bartolis Sepolcro de Nasonii, 1680, S. 6 erzählt: «In un foglio si rappresenta la testudine di una Camera divisata in ripartimenti di vari colori, nel cui mezzo in una sfera celeste sono dipinte le Nozze di Giove, il quale sopra una nubbe abbraccia Giunone, con Amore che scocca verso di lui uno strale. Evvi incontro Pallade, e Mercurio col vaso dell' ambrosia; & ne' quattro lati quattro Ninfe: l' una sopra un Pistrice, l' altra sopra un Delfino; l' altre due sembrano Europa & Helle portate dall' Ariete e dal Toro, con altre figure minute & ornamenti». Den kostbaren Band erwarb gegen Ende jenes Jahrhunderts der englische Kunstfreund Dr. Richard Mead. Danach wurden 14 Bilder unserer Decke zuerst 1741, dann wiederum 1744 veröffentlicht von Geo. Turnbull, Collection of ancient paintings (Taf. 10—16; 20—24; 49—50; wo fälschlich Bartoli als Urheber auch dieser Zeichnungen genannt wird); es sind die 5 Rundbilder, 7 von den 8 Bildchen in Hochformat und 2 von den 4 quadraten Eckbildchen. Unter Papst Clemens XIII (1758—69) durfte der englische Architekt Cameron in den unterirdischen Räumen Nachsuchungen anstellen, bei denen er einige Bildchen unseres Saales in sehr beschädigtem Zustande vorfand (Baths of the Romans, 1772, p. 54). Als sodann im Jahre 1774 von dem Kunsthändler Mirri sechzehn Räume des Palastes von neuem aufgedeckt wurden, war auch unser Saal darunter und erregte trotz arger Zerstörung die höchste Bewunderung als der schönste aller aufgedeckten Räume (Gius. Carletti, Le antiche camere delle Terme di Tito, Roma 1776, p. LXXV ff.). Mirris Taf. 42 (Fig. 40, wie immer im Gegensinne nachgestochen bei Ponce Taf. 41) macht den fürchterlichen Ruin anschaulich: von 21 Bildern zeugten nur noch 6,

von 12 Stuckreliefs nur noch eines von dem ehemaligen Reichtum; das Mittelbild ist eine willkürliche Ausfüllung einer großen Lücke durch ein Bild von einem Bildstreifen oberhalb des Gesimses desselben Zimmers. Für uns bleibt aber daneben noch die große Willkür zu bedenken, mit der Mirris Zeichner, der

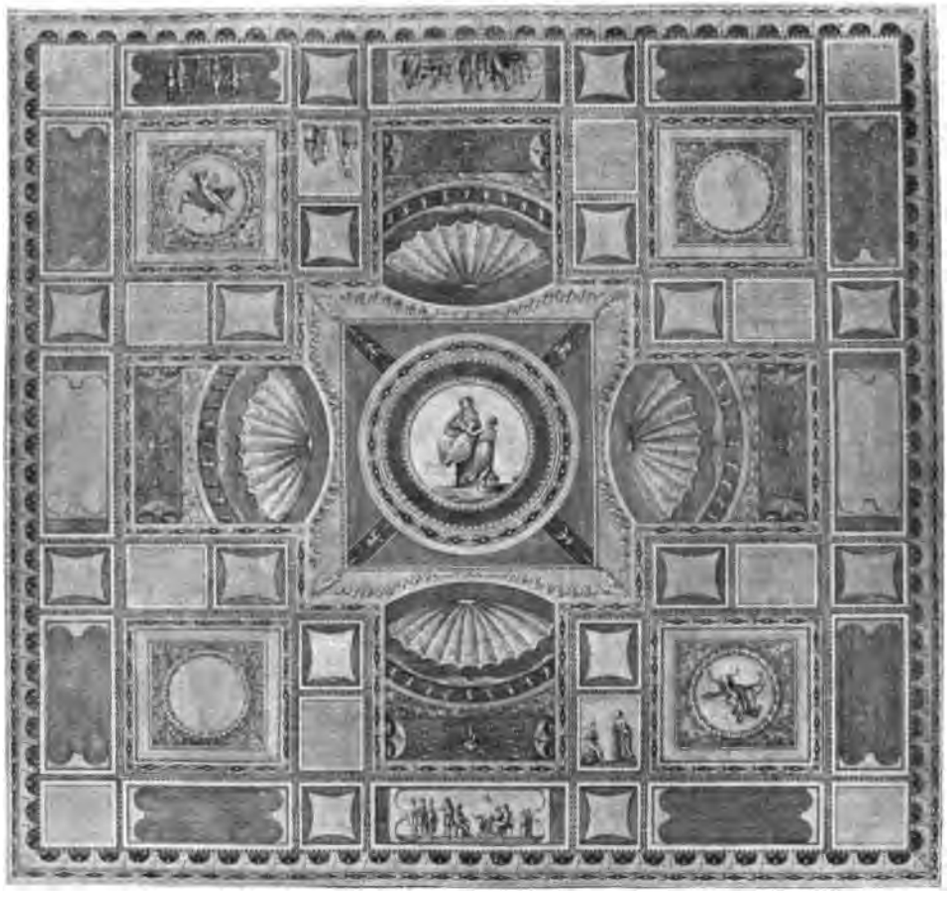


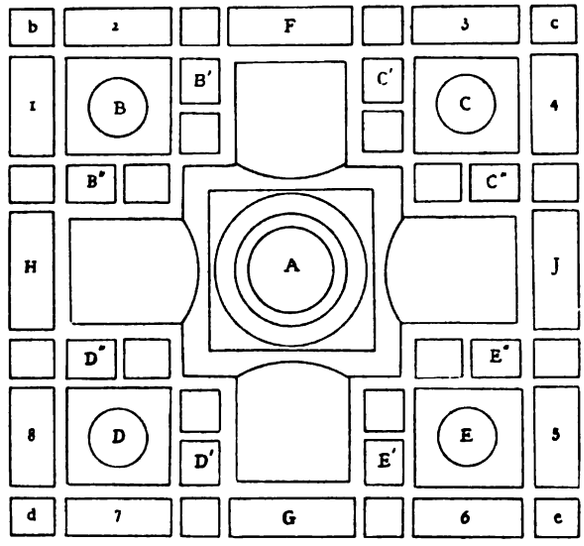
Fig. 40 Decke aus dem Goldenen Hause Neros nach Mirri.

Pole Smugglewicz, oder sein Architekt Brenna die erhaltenen Reste ergänzt haben; nicht einmal die Verteilung der einzelnen Bilder stimmt mit der Zeichnung Francescos d' Olanda überein.

Die Decke gibt einen glänzenden Beweis für die Decorationskunst des Malers Fabullus (Plin. 35, 120 «carcer eius artis domus aurea fuit»). Rot und blau in verschiedenen Abtönungen bildeten die Hauptfarben des Grundes, der aber

mit einer Fülle kunstvoll und symmetrisch angeordneter Bilder und Stuckreliefs, ebenfalls mit rotem oder zum Teil blauen Grunde, fast ganz verdeckt war. Alle die einzelnen Felder, klein und groß, waren mit Stuckrahmen eingefaßt, deren gelber Grund reich mit Gold aufgehöht war («nobilissimi corniciami di rilievo, con ovoli, mensole ed intagli finissimi tinti di giallo lumeggiati ad oro» Carletti p. LXXVI). Die starke Verwendung von Gold, die der domus aurea ihren Namen gegeben hatte, erregte früh die Aufmerksamkeit, vielleicht auch die Habgier der Ausgräber; «vi sono sotto terra bellissime stantiae a volte con variate pitture grotteschi et stucchi indorati» bemerkt Etienne Dupérac, Vestigi dell' antichità di Roma, 1575, tav. 18. Nach Carlettis Beschreibung fand das Gold teils, wie wir das aus den pompejanischen Malereien vierten Stiles kennen, bei Candelabern, Masken, Statuetten usw. Anwendung, teils bei Ornamenten, Stuckrahmen und dergleichen; er hebt das hervor bei den Räumen Mirri 25, 11, 15 (Ponce 26, 11, 16), deren Decken Mirri Taf. 18, 12, 26 (Ponce Taf. 11, 17, 24) abbildet (Carletti p. XLII, LII ff., LXIX). Es scheint aber doch, daß der Goldschmuck an der Decke unseres Saales 21 so besonders in die Augen fiel, daß die Decke einfach als «*volta dorata*» bezeichnet werden konnte.

Die Übersicht der Malereien wird durch folgendes Schema unserer Decke erleichtert: Francesco d'Olanda gibt die Decke vollständig; zur Verdeutlichung seiner Gesamtansicht (Taf. III) dienen die Einzelstiche bei Turnbull und Cameron. Mirri (Fig. 40) kennt nur noch die Bilder BB'F und EE'G, außerdem das eine Stuckrelief 2 zwischen b und F (das Mittelbild ist nicht zugehörig). Aber während F und G in beiden Zeichnungen an der gleichen Stelle erscheinen, gibt Mirri bei E' eine Scene, die Francesco bei D' kennt, und Mirris B' ist überhaupt bei Francesco nicht mit Sicherheit wiederzuerkennen. Ebenso zeichnet Mirri bei B den zu fol. 6 unter Fig. 39 abgebildeten Jüngling mit dem Pferd, den auch unser Skizzenbuch (wenn auch ohne Ortsangabe) gibt, während bei Francesco hier eine Nereide auf einem Seeungetüm auftritt. Mirri bringt ferner bei E eine Gestalt unter, die Francesco bei D abbildet. Gewiß wird man im allgemeinen geneigt sein, der älteren und vollständigen Zeichnung Francescos die höhere Autorität zuzusprechen, jedoch rät



gerade unser Blatt 10 zur Vorsicht. Es ist nicht schwer unseren Reiter mit dem Krug in Mirris Krugreiter (Fig. 41; Mirri Taf. 40; Ponce Taf. 45) wiederzuerkennen; die Verwandlung des Schafes in ein Pferd und die veränderte Stellung des Jünglings wird man der fortgeschrittenen Zerstörung des Bildes zugute halten (s. Carlettis zu fol. 6 angeführtes Zeugnis). Nun tritt aber Francesco mit einer dritten Variante hinzu (Fig. 42 nach Turnbull Taf. 13, s. Taf. III); das Schaf hat sich in einen an sich wahrscheinlicheren Widder verwandelt und der fast nackte Jüngling in ein vollbekleidetes Mädchen mit ähnlicher Armbewegung, aber ganz verschiedener Beinhaltung. Hier scheint mir — abgesehen von den Hörnern des Tieres — der Jüngling mit dem Nimbus unzweifelhaft das Ursprüngliche zu bieten, sei es, daß zu Francescos Zeit, etwa ein halbes Jahrhundert später, das Bild schon so weit zerstört war, um jene Ergänzung möglich zu machen, sei es, daß Francesco darauf ausging die vier Rundbilder gleichmäßig mit Wasserfrauen auszufüllen: B Nereide auf einem Seeungeheuer (Turnbull Taf. 14), C Nereide auf einem Stier, «Europa» (Turnbull Taf. 11), E Nereide auf einem Hippokampen (Turnbull Taf. 12). Dieses Bestreben nach Gleichartigkeit der vier Rundbilder in den Ecken hat vermutlich Francesco auch zur Beseitigung des Jünglings mit dem Roß (fol. 6) geführt, von dem Mirri, wie wir sahen, noch Spuren vorgefunden hat; die Ähnlichkeit mit unserer Figur scheint wenigstens keinen Zweifel über seine Herkunft von unserer Decke zu gestatten.

Fig. 41 Rundbild von einer Decke aus dem Goldenen Hause Neros nach Mirri.

Für die anderen Gemälde der Decke mögen folgende kurze Angaben genügen. A, das Mittelbild (Turnbull Taf. 10), dürfte eher eine Liebschaft des Göttervaters als die heilige Hochzeit darstellen; sollte Ganymedes gemeint sein? Vgl. das ähnliche Mittelbild aus den «Baths of Titus» bei Cameron, Baths of the Romans Taf. 59. — Von BCDE war bereits die Rede. Auffällig ist, daß nur B diagonal angeordnet ist, während dies bei einem

quadraten Saale mit gewölbter Decke allein natürlich erscheint; wie es denn auch die Decken bei Cameron, a. O. Taf. 57 f. («Palace of Augustus»); 62; 64 («Baths of Titus»); 66; 70 («Adrian's Villa») in der Tat aufweisen. — Von FGHJ wird zu fol. 10^{v} die Rede sein. — Von den acht Bildchen in Hochformat zeigt bei Francesco B″ (Turnbull 21) einen sitzenden nackten Jüngling, der eine abwehrende Gebärde gegen ein stehendes bekleidetes Mädchen macht, B′ (Turnbull 49) Aphrodite (?) auf einem Felsen sitzend, wie sie Eros den Bogen abgenommen hat, während Köcher und Schild (so) am Boden stehen. C′ (Turnbull 16) schildert die Zudringlichkeit eines bärtigen Satyrn gegen ein Mädchen, C″ (nicht bei Turnbull, aber im Gegensinne bei Cameron Taf. 39) eine lebhaft gesticulierende sitzende Frau, oberwärts nackt, neben der im Hintergrunde Athena (nach Cameron ein Krieger) steht. D″ (Turnbull 20; Cameron 38) zeigt die bewaffnete Athena einer flehend dasitzenden Frau mit Krone und Scepter gegenüberstehend, D′ (Turnbull 13) den bärtigen Marsyas sitzend und im Flötenspiel innehaltend, während eine Muse ihm zuhört. Dies Bild erscheint bei Mirri (29; Ponce 27) an der Stelle von E′; statt des bärtigen Marsyas mit der Flöte tritt hier aber der jugendliche Daphnis mit der Syrinx auf, wodurch die Platzverwechslung sich erklären mag. Denn E′ (Turnbull 50) stellt Daphnis oder Olympos mit der Syrinx dar (ähnlich wie in der bekannten Marmorgruppe, Denkm. alt. Kunst II 43 540), mit einem aufblickenden Hunde daneben, E″ (Turnbull 22) als Gegenstück einen sitzenden bärtigen Mann auf seine Leier gelehnt, mit einem Hirsch daneben. An Stelle von B′ zeigt Mirri (30; Ponce 28) die Gruppe einer sitzenden vollbekleideten Frau, die sich niederbeugend angelegentlich auf einen nackten Knaben einspricht (natürlich auf Papirius und seine Mutter [Gell. I 23] gedeutet), während gegenüber ein nackter Jüngling in seltsamer michelangelesker Pose, wie sie Smugglewicz auch sonst liebt, sein Erstaunen ausdrückt. Der Verdacht liegt nahe, daß diese Figur aus B″ entnommen und die «Papirius»-Gruppe von Smugglewicz hinzucomponiert sei. — Die kleinen quadraten Felder in den Ecken, bcde, stellen schwebende Mädchen (Horen?) dar, b (Turnbull 23; Cameron 36) mit einem Kranz in der Linken, c mit wallendem Mäntelchen, d mit einem Strauß in der Rechten, e (Turnbull 24; Cameron 37) halbnackt, mit einem Krug in der Rechten. (Ähnliche Eckbildchen bei Cameron Taf. 62

Fig. 42 Rundbild von einer Decke aus dem Goldenen Hause Neros nach Turnbull.

und 67.) — Von den acht länglichen Stuckreliefs 1—8 hebe ich n. 8 hervor, wie es scheint das Vorbild zu Michelangelos bekanntem bersaglio de' dei in der Brera, dem dann also eine ältere Quelle als Lucians Nigrinus (Conze in Zahns Jahrbüchern für Kunstwiss. I 1868 S. 359) zugrunde liegen würde. (M)

Fol. 10v. Deckengemälde aus dem Goldenen Hause Neros: die Liebschaft von Ares und Aphrodite. Rechts sitzt Aphrodite auf dem Bette, Ares liegt eng an sie geschmiegt. Am rechten Ende des Bettes stehen zwei Dienerinnen der Göttin im Gespräch miteinander, am entgegengesetzten Ende Eros, anscheinend in betrübter Haltung. In der Mitte des Bildes und am linken Ende finden wir zwei Gruppen von je drei jugendlichen Göttern, die, weil sie keinerlei Attribute führen, schwer im einzelnen zu benennen sind. Homer (Θ 300 ff.) nennt Hephästos und den Angeber Helios, ferner — außer Poseidon — Hermes und Apollon; die Göttinnen bleiben auch bei ihm aus Scham daheim. Legen wir Homers Schilderung zugrunde, so werden wir Hephästos in dem zum Schauen auffordernden Manne mit ausgestrecktem Arm erkennen (über seine Kleidung s. u.) und Helios, der nicht wohl fehlen kann, wird der neben ihm stehende Mann im langen Chiton und Mantel, der Tracht des Wagenlenkers, sein. Den Sitzenden wird man Apollon nennen dürfen; er blickt sich um nach dem verlegen herantretenden Hermes mit der Chlamys — man denkt an das lose Zwiegespräch der beiden bei Homer. Hinter Hermes stehen noch zwei jugendliche Götter, der erste im rechts gelockerten Chiton, der zweite anscheinend nackt. Wenn diesen attributlosen Nebenfiguren überhaupt bestimmte Namen zukommen, so könnte jener Dionysos sein; den letzten als Herakles zu benennen, bieten die Sarkophage bei Robert, Ant. Sark.-Rel. III, II, 62 n. 193 f. keine genügende Berechtigung.

Das Bild gehört zur «*volta dorata*» des Goldenen Hauses (s. zu fol. 10) und ist an der Stelle G (S. 67) sowohl bei Francesco d' Olanda (Taf. III) wie bei Mirri (Fig. 40) deutlich zu erkennen; einen größeren Stich bietet Mirri Taf. 25 (danach Fig. 43, im Gegensinne bei Ponce Taf. 23). In der Erklärung der Scene stimme ich mit Robert (Arch. Anz. 1889 S. 143) überein, nur daß mir seine Deutung des «Hephästos» auf Alektryon verfehlt erscheint. Für den νεανίσκος φίλος τῷ Ἄρει (Lucian, gallus 3), der durch seinen Mangel an Wachsamkeit den Herrn ins Verderben stürzte, wäre nicht ein Hauptanteil an der Handlung, sondern nur ein Eingeschlafensein charakteristisch (vgl. Ann. d. Inst. 1875 Taf. B), und bei der von Robert hier erkannten Kriegertracht, Panzer und Mantel, dürfte am wenigsten der λόφος des «Hahnes» (Libanius bei Westermann, Mythogr. Gr. S. 360 Z. 39, darnach Eustathios zur Od. Θ 302 p. 1598 61) entbehrlich sein. Hat der Zeichner wirklich einen Panzer gemeint (gezeichnet wäre nur die untere Abschlußlinie), so wird dies ein Versehen sein; wie denn ja auch Mirris — freilich im ganzen minder zuverlässige — Aufnahme statt dessen die für

Fig. 43 Deckengemälde aus dem Goldenen Hause Neros nach Mirri.

Hephästos passende Exomis gibt. Seine Armbewegung aber ist nicht mit Robert als abwehrend zu fassen — in Einzelheiten wie Handhaltung und dergleichen ist wenig Verlaß auf unseren Zeichner — sondern er lockt «Hermes» heran. Wie in der Exomis, so ist Mirris Zeichnung auch genauer in dem Mantel auf «Apollons» Schoß, der im Escurialensis nur mit ein paar Linien angedeutet ist; vermutlich auch in dessen Sessel statt des ξεστὸς λίθος; endlich ist auch die Lage des Ares, dessen Unterkörper auf unserer Skizze ganz abhanden gekommen ist, deutlicher gegeben. Wenn dagegen dem letzten Götterjüngling ein Schurz um die Lenden geschlungen ist, gegenüber der Nacktheit in unserer Skizze, so gehört das zu jener «decenza», die eben damals die knidische Aphrodite mit einem Blechgewand umhüllte, die Statuen mit Feigenblättern und die gemalten Engelein mit Hemdchen versah; sie herrscht durch Mirris ganze Publication. Nicht anders wird es mit Aphrodites anscheinend entblößtem Oberkörper stehen. Wichtiger ist, daß eine Hauptperson, der «Helios», in Mirris Zeichnung, vermutlich infolge einer Zerstörung des Bildes, ganz fehlt, nicht bloß zum Schaden des Sinnes, sondern auch der Composition, da hier bei Mirri eine empfindliche Lücke klafft.

Unserem Bilde gegenüber befand sich nach Ausweis der beiden Gesamtansichten Taf. III und Fig. 40 an der Decke bei F (S. 67) das Hippolytosbild bei Mirri Taf. 43 (danach richtig Röm. Mitt. 1901 S. 225, im Gegensinne bei Ponce Taf. 42; Thiersch, Dissertatio qua probatur veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari, 1835, Taf. 4; Arch. Zeitung 1883 Taf. 7, 3). In der Tat führt die, wie Robert erkannt hat, frei umbildende Wiedergabe dieses Bildes im Wolfegger Skb. fol. 19^{v} (Röm. Mitt. 1901 S. 225

Taf. 8) die Aufschrift «*in la grota daloro dipinto*». Die entsprechenden Bilder H und J sind nur bei Francesco d' Olanda erhalten (Taf. III); H zeigt einen Zug von Seewesen, J eine Opferscene, wobei der Altar unter einer Art Zelt und das Stieropfer kenntlich sind.

(M)

Fol. 11. Leer.

Fol. 11v. «*Chiesa . . . disanmarcho*» (?). Rankenornament von der vaticanischen Biga (linke Außenseite), welche damals in S. Marco als Bischofssitz diente. Die Beischrift am unteren, ausgezackten und vergilbten Rande des Blattes läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit in «*Chiesa . . . disanmarcho*» ergänzen, einzig allein die Correctur nach «*Chiesa*» unerklärlich.

Siena, Bibl. com. cod. S IV 6 (angebliches Skb. des Bartolomeo Neroni detto il Riccio) fol. 16v (19v); Skb. auf Schloß Wolfegg fol. 22; angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. in London fol. 156. Mus. Pio-Clem. V 45; Helbig, Führer I² n. 333.

Es sei hier gestattet, auf den bedeutenden Einfluß hinzuweisen, den die anmutigen Rankenornamente der Biga auf die Meister der Frührenaissance genommen haben; war es doch wieder der frische Naturalismus augusteischer Kunst, der aus ihnen sprach und zur Nachahmung aufforderte (vgl. die Ausführungen in der Einleitung S. 55). Die nachfolgenden Beispiele für ihre Verwendung bilden eine kleine Auswahl und sind nur deshalb angeführt, weil in ihnen die Ornamente der Biga mit geringen Abänderungen unmittelbar copiert erscheinen. Sie wurden hauptsächlich als Füllungen von Zwickeln benutzt: so an der Decke der Sacristei von S. Cecilia in Trastevere (Werkstätte Pinturichios, im Stile den Arbeiten in der Galleria delle Statue des Mus. Vat. nahe verwandt); an der Freitreppe im Corte della Terrazza bei SS. Giovanni e Paolo in Venedig (Wiener Bauhütte XVIII Taf. 5—6; Paoletti, Rinasc. in Ven. II p. 231); über dem Lavacro in der alten Sacristei der Certosa von Pavia.

Fol. 12. 1) «*insanta saujna*». Symmetrische Rankenfüllung. Mehrmaliges Suchen in Kirche und Kloster S. Sabina nach diesem Ornamente, bei dem ich mich der Hilfe eines liebenswürdigen Laienbruders zu erfreuen hatte, ist leider vergeblich geblieben.

2) Aufriß einer Seite eines der beiden Reliefpfeiler mit Kriegstrophäen in der Eingangshalle der Uffizien (n. 44 und 54). Über ihren damaligen Standort sowie über ihr Schicksal im 16. Jhdt. (vor dem Transporte nach Florenz) nichts bekannt; im Inventar der Uffizien von 1600 erwähnt als «due pilastri quadri pieni di arme».

Francesco da Sangallo (?), Uff. cat. ornam. n. 1693 und 1694: «*p(er) Iauina*» (?) (sollte damit S. Sabina gemeint sein, so würde sich die Beischrift von 1 «*insanta saujna*» nicht

auf das Rankenornament, sondern auf den Reliefpfeiler beziehen); unbek. Italiener, 16. Jhdt., Uff. dis. arch. n. 1558; Pighianus fol. 350ᵛ—354ᵛ und 362—363ᵛ (35 Jahn; fol. 352 die Seite des Escurialensis); Coburg. n. 13, 17 und 47; einzelne Details in großem Maßstabe im Berolin. fol. 19, 20 und 21. Dütschke, Ant. Bildw. III S. 18 f.

Die Renaissance hat sich natürlich auch dieses Motives bemächtigt. Zahlreiche derartige Pilaster mit Trophäenfüllungen, später zumeist mit den Leidenswerkzeugen Christi und anderen kirchlichen Emblemen vermengt, könnten hier angeführt werden. Besonders schöne Anwendungen am Grabmale des Lucio Mancini († 1514) im Kreuzgang von SS. Apostoli (Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 88); an dem bekannten Kamine aus dem Pal. Borgherini (oggi Rosselli del Turco) in Florenz, j. im Bargello (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Benedetto da Rovezzano Taf. 1); an einem weiteren Kamine im Pal. Fossombroni in Arezzo (H. v. Geymüller a. a. O., Camini Taf. 1); ferner in der Sacristei von S. Maria in Organo in Verona (Wiener Bauhütte XX Taf. 2).

3) Korinthisches Pilastercapitell.

4) Säulencapitell aus der Vorhalle des Pantheons (vgl. Canina, Edif. II tav. 72).

5) Basis des Reliefpfeilers mit Kriegstrophäen von 2). Als einziger Beleg für die Zugehörigkeit muß die in großem Maßstabe ausgeführte Zeichnung dieser Basis im Pighianus fol. 352 dienen.

«*uolta delle ciuette*». Detail aus der Decke der camera 26 (in fondo bianco) im Goldenen Hause Neros. Mirri tav. 6; Carletti p. 31; Ponce pl. 5 (camera 27); A. de Romanis p. 29 (camera 33). Dieser Aufbau ist in Mirris Wiedergabe beinahe gar nicht wiederzuerkennen, da aus dem Akanthuskelch eine weibliche Figur entstanden ist und auch die übrigen Masken, Ranken und Seepferdchen wesentliche Veränderungen erfahren haben; am ähnlichsten noch das bekrönende Tropäon. Die Beischrift «*uolta delle ciuette*» ist auf den darunter laufenden Rankenfries mit Käuzchen (vgl. fol. 34ᵛ, 58 und 65) zu beziehen. Über den Zustand dieser Decke s. de Romanis p. 29, welcher klagt, daß von den Ornamenten fast gar nichts mehr sichtbar sei infolge der zahllosen Namenszüge der Besucher, welche ihre Anwesenheit mit dem Rauche ihrer Kerzen verewigt hätten. Fol. 12ᵛ.

Grotteskendetails aus dem Goldenen Hause Neros. Oben zwei Fruchtschnüre und Weinlaub; in der unteren Reihe aufsteigende Rankenmotive mit symmetrischem Aufbau, zu oberst mit einem Schwan, einer Flamme oder einer geflügelten Sphinx abschließend. Eine Zeichnung in den Uffizien, cat. ornam. append. n. 989, gibt uns über den dritten und vierten Rankenaufbau der unteren Fol. 13.

Reihe näheren Aufschluß; denn abgesehen von der Ortsangabe «*grotta nera*» (Mirri camera 23?) belehrt sie uns, daß der vierte die Fortsetzung des dritten bildet und nach unten eben mit jenem horizontalen Ast endigt, auf welchem die Gans einherspaziert.

Fol. 13v. «*uolta gialla*». Decoration der Decke der camera 24 (in fondo giallo) im Goldenen Hause Neros. Die einzelnen Ornamente infolge des kleinen Maßstabes flüchtig angedeutet, im ganzen aber ziemlich identisch mit der Aufnahme bei Mirri tav. 38. Vgl. Ponce pl. 37 n. 25; A. de Romanis (tav. II n. 38) p. 30 und tav. VI fig. 1. Im mittleren Medaillon in allen Aufnahmen ein geflügelter Genius, in den vier rechteckigen Feldern Tritonenpaare. Über den Schmuck der zu seiten des quadratischen Mittelfeldes befindlichen rechteckigen Felder vgl. fol. 14.

Fol. 14. «*grotta gialla*». Decoratives Detail aus einem der vier Felder, welche zu je zwei das eigentliche Mittelfeld der Decke der camera 24 im Goldenen Hause Neros begrenzen (vgl. fol. 13v oben und unten). Zwei sitzende gefesselte Panisken zu beiden Seiten eines Tropäons; darunter ein von Rankenwindungen umrahmtes rechteckiges Feld mit figürlicher Darstellung (zwei weibliche Figuren mit Reh (?) und einem Kinde, eine männliche mit Schwert und Schild). Copie, wie aus einer Zeichnung eines unbekannten Italieners aus dem Anfange des 16. Jhdts. in den Uffizien (cat. ornam. tav. 38 n. 130) zu ersehen ist, welche uns

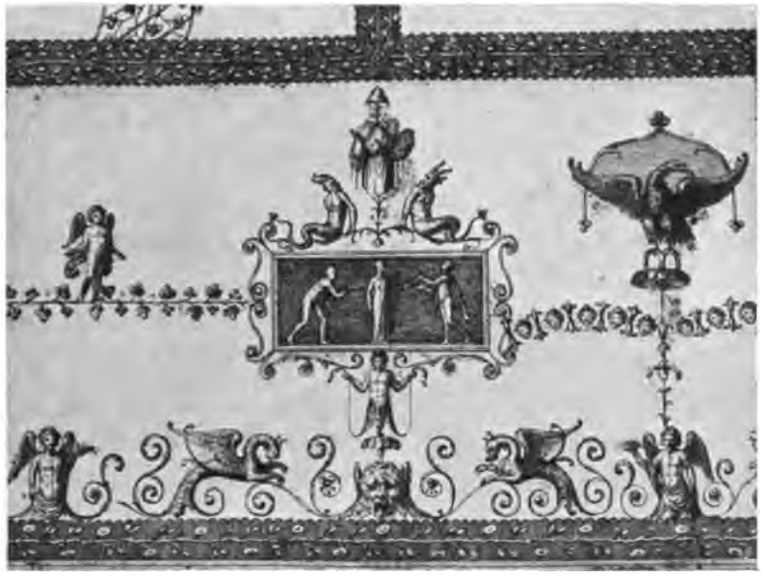


Fig. 44 Ausschnitt aus Mirri tav. 38.

ein bedeutend besseres Bild von diesem Tropäon gibt. Demnach saßen die beiden Panisken keineswegs so weit auseinander, sondern ganz knapp an dem viel dickeren und knorrigen Baumstamme, auf welchem zu oberst ein geflügelter Helm über einem Panzer mit Achselklappen und Gorgoneion hing; in dem dreifach umränderten Rechtecke variierte jedoch die Darstellung (in n. 130 nur zwei Figuren zu seiten eines Baumes). Eine weitere Zeichnung in den Uffizien von der Hand Antonios da Sangallo d. j., dis. arch. n. 1273^{v}, ist leider zu flüchtig ausgeführt, als daß sie näheren Aufschluß geben könnte. Vgl. fol. 13^{v}. Fig. 44 veranschaulicht die Wiedergabe unseres Details bei Mirri (tav. 38).

Detail aus der Decke der camera 23 (in fondo nero) im Goldenen Hause Neros. Mirri tav. 40; Ponce pl. 38 n. 24; A. de Romanis (tav. II n. 39) p. 31 und tav. VI fig. 1. Die Ornamente, ursprünglich in hellen Farben auf dem schwarzen Grunde aufgetragen, hoben sich zu de Romanis Zeiten schwarz von der hellgewordenen Fläche ab; über die Trostlosigkeit des Erhaltungszustandes s. ebenda p. 31. Vgl. fol. 15. Fol. 14^{v}.

«*teſta uolta nera*». Decorationsdetail aus einer der beiden Lunetten, welche die Tonne der camera 23 (in fondo nero) im Goldenen Hause Neros abschlossen. Die horizontalen Ornamentstreifen der Tonne (fol. 14^{v}) fanden nämlich in den abschließenden Lunetten eine Fortsetzung in gleicher Höhe; es entsprechen daher die beiden oberen Streifen von fol. 15 den beiden unteren von fol. 14^{v}, während die darunter befindlichen horizontalen respective verticalen Friese und Füllungen (wie aus Mirri tav. 40 zu ersehen ist) unterhalb der beiden unteren Streifen von fol. 14^{v} weiterliefen. Diese Lunetten sind sowohl bei Mirri wie bei Ponce (camera 24) und de Romanis (camera 39) nicht aufgenommen. Fol. 15.

1) «*inſanta ppoſtolo*». Vorderseite eines Sarkophags mit Seegöttern, um eine Okeanosmaske gruppiert, an beiden Enden unvollständig. Von links her kommt ein bärtiger Triton leierspielend heran, mit einer unterwärts bekleideten Nereide (von vorn gesehen, unvollständig) auf den Windungen seines Schwanzes; davor ein unbärtiger Triton, die Doppelflöte blasend, der eine nackte Nereide, im Profil nach rechts, mit schleierartig wallendem Mantel trägt. In der Mitte eine kleine bärtige Okeanosmaske mit offenem Munde. Rechts naht sich ein jugendlicher Triton, die Kymbala vor der Brust zusammenschlagend; auf seinem Fischleibe sitzt, von hinten gesehen, eine bis auf die Beine nackte Nereide. Zuletzt Fol. 15^{v}.

ein jugendlicher Triton mit einem Steuerruder im linken Arm, in der Rechten eine Muscheltrompete, auf der er bläst; von der von ihm getragenen Nereide ist nur eine Spur kenntlich.

Der sonst unbekannte Sarkophag ist, wie Robert mir mitteilt, verschollen. Nereidensarkophage mit größeren Okeanosmasken kommen häufig vor, z. B. Gerhard, Ant. Bildw. 100, 4 (Villa Miollis zu S. 14); Clarac II 207, 198; Matz-Duhn, Ant. Bildw. n. 3205—9.

2) Pilastercapitell. Das Mittelfeld umschließt einen Adler mit gespreizten Flügeln, auf einer Palmette sitzend, an deren oberem Ende zwei Guirlanden befestigt sind. An der geschwungenen Plinthe oberhalb des Adlers eine jugendliche Maske. [Ein ähnliches Capitell in Giulianos da Sangallo Barb. Skb. fol. 14^{v} (2. Verticalreihe n. 4). Völlig gleichartig in dem Entwurfe eines unbekannten Italieners für die Fassade von S. Lorenzo in den Uffizien (dis. arch. esp. n. 2170) am Mittelbogen angewendet. (E)]

3) Pilasterbasis. Plinthe mit leichtem Flächenornament, darüber ein Blättertorus, darüber ein Ablauf mit fallenden Akanthusblättern und Lotosblüten dazwischen, darüber ein doppelter Astragal. Der Schaft des Pilasters ist glatt. [Eine Replik dieser Basis in Berlin, k. Museum n. 1015, angeblich 1841 in Rom durch Gerhard erworben. Von Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 10^{v} (2. Verticalreihe n. 2) umgekehrt gezeichnet und mit Hinzufügung eines Eierstabes zu einem Capitell umgestaltet. Das Rosetten- und Blätterornament der Plinthe auch in der Renaissance mehrfach angewendet, so an den Pilasterbasen der Eingangstüre des Ospedale di S. Spirito in Rom (Letarouilly, Édif. III pl. 260). (E)] (M)

Fol. 16. Sieben Waffenbündel (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche. Zusammenstellungen von Schilden, Helmen, Kolben, Streitäxten, Bogen und anderen, zumeist antiken Reliefs entlehnten Waffen; die einzelnen Bündel mit Riemen an Ringe aufgehängt oder durch Bänder mit einander verbunden. Über dem einen Schilde ein Täfelchen mit «S P Q R». Diese Waffengruppierungen wurden in der Frührenaissance mit besonderer Vorliebe angewendet und hauptsächlich zur Füllung von Flächen benützt; so an Sarkophagen, an Sockelfeldern, an Friesen, in Metopen und in Bogenzwickeln.

Unzählige Beispiele könnten hierfür als Belege erbracht werden; es mögen jedoch nur die folgenden angeführt werden, welche den auf fol. 10 wie 10^{v} gezeichneten Waffenbündeln in der decorativen Behandlung am nächsten kommen: an der Umrahmung der Eingangstüre des Ospedale di S. Spirito in Rom (Letarouilly, Édif. III pl. 200); am Sarkophag des Card. Bartolomeo Roverella in S. Clemente (vgl. fol. 17, 1).

1) Sieben weitere Waffenbündel (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche; vgl. die Ausführungen zu fol. 16. Fol. 16v.

2) «*in santa agugniesa*». Candelaber mit dreiseitiger Basis. Im Vergleich zu der sorgfältigen Wiederholung auf fol. 50v als eine flüchtige und ganz ungenaue Copie anzusehen. Über die Repliken dieses Candelabers in der Gall. de' candelabri und in S. Agnese fuori le mura s. die Bemerkungen zu fol. 50v.

Vier Pilasterfüllungen (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche. Fol. 17.

1) Angewendet am Grabmal des Cardinals Bartolomeo Roverella († 1476) im r. Seitenschiffe von S. Clemente (Giovanni Dalmata und Andrea Bregno; vgl. Einleitg. S. 55).

Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 48; Schmarsow, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. IV 25; Burckhardt, Cicerone II[7] 95.

2) Verwendet an den vier unteren Pilastern des einstigen Hochaltares von S. Maria della Pace; charakteristisch der Vergleich mit der Wiederholung auf fol. 57, 3, welche der Ausführung in Stein (vgl. Tosi tav. 68) bedeutend näher kommt.

Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 67—68. Der Altar, von Innocenz VIII («Perpetuae Virgini genitrici Dei Mariae salutis Pontificiae restitutae auctori Innocentius VIII. Pont. Max. ex devotione posuit») errichtet, wurde 1871 unter Pius IX einer Restauration unterzogen. Abgesehen von dem Zahlungsauftrag von 1490 an einen «Magister Pascal de Caravagio, murator, habitator urbis», der sich m. E. nur auf die Fundamentierung und die übrigen Maurerarbeiten beziehen dürfte, sonst nicht urkundlich erwähnt. Arch. segr. Vat. Div. t. XLVII fol. 234; Zahn, Not. artist. tratte dall' Arch. segr. Vat. p. 13; Müntz, Les arts à la cour des papes, 1898, p. 50. Über den Meister vgl. Burckhardt, Cicerone II[7] 98; Bode, Die italienische Plastik 140.

3 und 4) Zwei Füllungen, von denen sich die erstere durch einen besonderen Reichtum auszeichnet; doch ließ sich ihre Herkunft bisher nicht erweisen.

1) Sechs candelaberartige Pilasterfüllungen (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche. Die zweite mit geringfügigen Abweichungen an der rechten Innenseite des 1. und 2. Pfeilerchens an der Cantoria der Sixtinischen Kapelle angewendet, kommt der Ausführung in Stein daselbst bedeutend näher als ihre Wiederholung auf fol. 57, 1. Fol. 17v.

2) Vase aus einer Pilasterfüllung, in größerem Maßstabe gezeichnet; vgl. fol. 17, 2; 19, 4; 57, 3.

3) Weiteres Detail aus einem Pilasterornament, interessant infolge des Ovales mit den beiden Palmetten, eines ganz eigenartigen Motives.

Fol. 18. 1) «*alarcho male arriuato*». Trophäenrelief, dessen Herkunft jedoch noch nicht geklärt ist. Die Vermutung, daß dieses Rechteck nur ein Ausschnitt aus einem der beiden Reliefpfeiler mit Kriegstrophäen in der Eingangshalle der Uffizien (n. 44 und 54) wäre, erwies sich nach einem Vergleich mit der einzigen genaueren Aufnahme derselben im Pighianus (vgl. fol. 12) als unzutreffend. Der ornamentale Schmuck der Schilde ist identisch mit denen am Sockel der Columna Traiani, doch kommt an diesem weder ein runder Schild noch ein derartiger Panzer vor; es erscheint daher auch der Gedanke an eine ungenaue Copie dieser Trophäen nicht zulässig. Bezieht sich die Beischrift «*alarcho male arriuato*» auf unser Relief — die Zugehörigkeit ist ja nicht so absolut zweifellos — so würde zunächst an einen Triumphbogen zu denken sein, wobei nach Hülsen einzig allein der Arcus novus (A. Diocletiani) bei S. Maria in Via lata (CIL VI 31383; s. die daselbst angeführte Literatur) in Betracht kommen dürfte, den Innocenz VIII im Jahre 1491 abreißen ließ (s. Müntz, Les arts à la cour des papes, 1898, p. 96).

2) Sollte sich jedoch die Beichrift auf das darunter befindliche Kranzgesimse beziehen, so scheint es mir nicht ausgeschlossen, an den Arcus Titi zu denken, über dessen Sima (Hauptgesimse) eigentlich gar keine verläßlichen Aufnahmen existieren. Die Pfeifchen in der Hängeplatte, das Akanthuslaub in der Sima ist mit den Aufnahmen (vgl. Canina, Edif. IV tav. 246) übereinstimmend; nur das Wellenband in der bekrönenden Plinthe läßt die Herkunft von obigem Bogen fraglich erscheinen.

Fol. 18v. 1) Vier candelaberartige Pilasterfüllungen (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche; eine Verwendung konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

2) Ornamentale Füllung. Eine Vase auf zwei gekreuzten und mit Fruchtschnüren verbundenen Fackeln. Dieses originelle Motiv ist mir nur aus einer ähnlichen Füllung (mit Hinweglassung der beiden Vögel) am Grabmale des Bischofs Gio. Ortega Gomiel in der Sacristei von S. Maria del Popolo bekannt.

Fol. 19. Vier Pilasterfüllungen, copiert aus einem Musterbuche.

1) Vom Fuße bis zu dem aufgehängten Täfelchen unverändert angewendet an den beiden Pilastern zur Seite eines Tabernakels mit der Statue S. Domenicos

im Mus. Nazionale zu Florenz (Saal der Terracotten n. 68), einem Werke aus der Schule der della Robbia.

4) Im Aufbau, besonders im oberen Teile ganz ähnlich den Pilasterornamenten am Grabmale des Card. G. Francesco Brusati († 1485) in S. Clemente, Cap. del Sacramento (Luigi Capponi).

Vgl. Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 50; Gnoli, Arch. stor. dell' arte 1893 85 f.; Burckhardt, Cicerone II[7] 96.

Fünf Pilasterfüllungen, copiert aus einem Musterbuche. Fol. 19v.

1) Am ähnlichsten noch (besonders im Aufbau) den Pilasterornamenten am Grabmale des Card. Gio. Batt. Savelli († 1498) im Chor von S. Maria in Araceli (l. Seitenwand); vgl. Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 42.

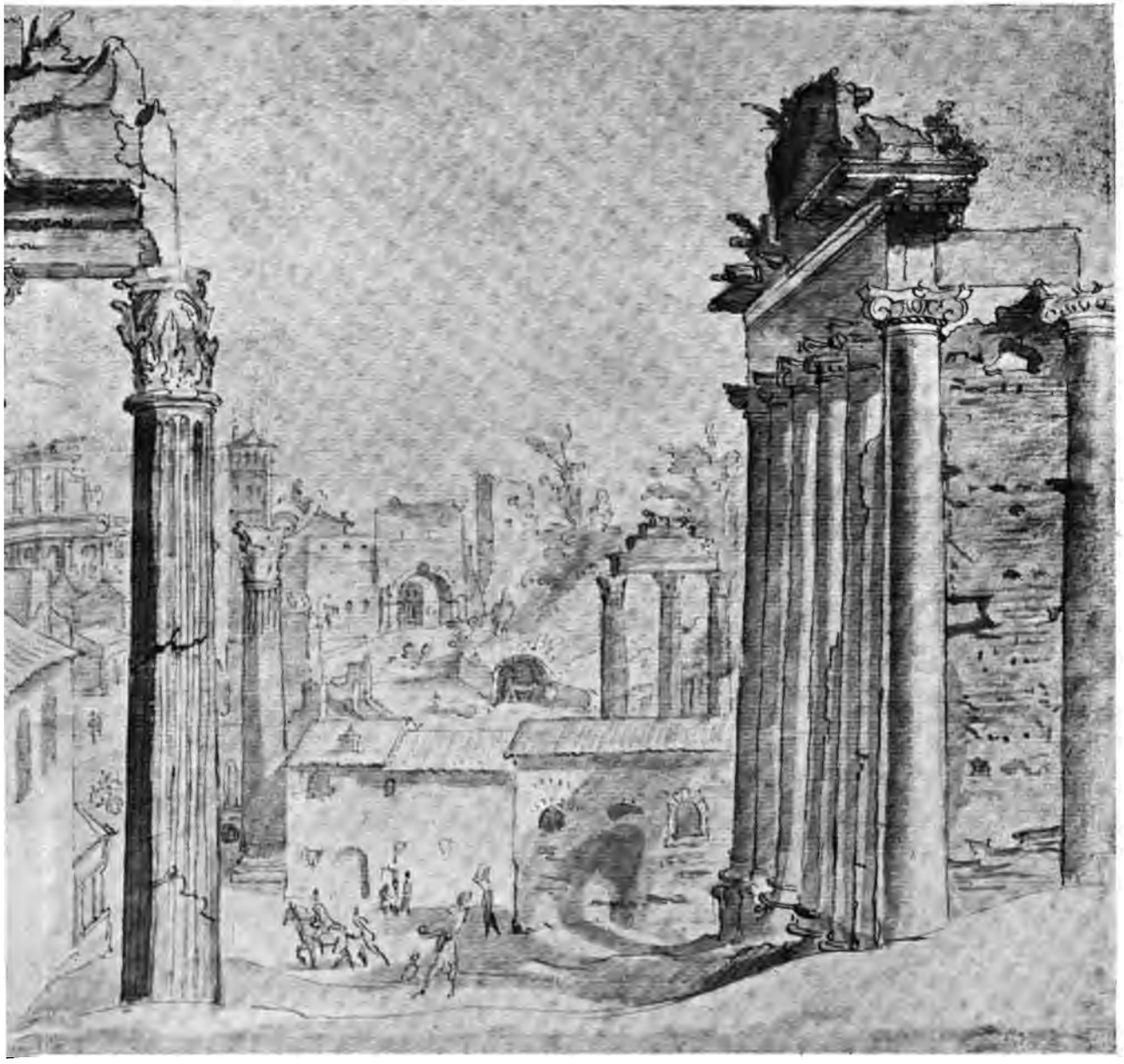
2) Flüchtige, in einzelnen Details veränderte Wiedergabe der fol. 50, 1 und 3 in größerem Maßstabe gezeichneten Füllung; im Täfelchen (im Gegensatze zu fol. 50, 1) «S P Q R».

«*lu tjo settjmeo seuero*». Ansicht des Forums, aufgenommen von der Fol. 20. Capitolsseite, etwa von der einzigen offenen Arcade des Senatorenpalastes. Die linke Hälfte des Bildes nimmt der Severusbogen ein; durch den Mitteldurchgang sieht man die südwestl. Ecke der Basilica Aemilia. R. im Vordergrunde die drei Säulen des Templum Divi Vespasiani und die acht des Templum Saturni. Die Kirche SS. Sergio e Bacco, die im Mittelgrunde zwischen dem Triumphbogen und den beiden Tempeln erscheinen müßte (s. besonders die Vedute von M. v. Heemskerck, Skb. II fol. 79—80, abgeb. in Fig. 45), ist weggelassen, weil sie den ganzen Ausblick aufs Campo Vaccino verdecken würde. Infolgedessen sieht man (vielleicht ist dieser Teil vor der Front von SS. Sergio e Bacco gezeichnet) in der Ferne das Amphitheatrum Flavium, davor den Campanile von SS. Cosma e Damiano, davor S. Lorenzo in Miranda (Templum Antonini et Faustinae). Vor dieser Kirche steht ein mittelalterlicher Turm, wie es scheint, aus antiken Quadern gebaut: die 1536 zerstörte Torre della Inserra oder della Cerra.

Reprod. Hülsen, Röm. Mitt. 1889 237 und Forum Romanum[2] (1905) S. 33; Müntz, Mélanges G. B. de Rossi (1892) tab. II.

Bespr. von Müntz, Rendic. dei Lincei ser. IV vol. 4 (1888) parte 1 p. 71 = Compt. rend. de l'Acad. des Inscr. 1887 p. 449; ders. Mélanges G. B. de Rossi (1892) p. 151 f.; de Rossi, Röm. Mitt. 1888 94; Nichols ebd. 98; Richter, Jahrb. 1889 158; Hülsen, Röm. Mitt. 1889 236. — Über Torre dell' Inserra vgl. Lanciani, Bull. com. 1901 25 ff. und

Fig. 45 Marten van H



ri Vespasiani. Columna Phocae. Arcus Titi. Templum Castorum. Templum Saturni.

hitheatrum Flavium Camp. von S. Francesca Romana Torre Cartularia.

Heemskerck, Ansicht des Forums.

Stor. d. scavi II 60. Betreffs der identischen Zeichnung des Templum Saturni in Giulianos da Sangallo Barb. Skb. fol. 34^{v} (abgeb. in Fig. 2) und des gemeinsamen Vorbildes s. Einleitg. S. 14 f. (H)

Fol. 20^{v}. 1) «*antoninpio*». Kranzgesims vom Templum Antonini et Faustinae Copie; die Pfeilspitzen in der Hängeplatte sowie der Rundstab unter der Akanthussima ausgelassen. Desgodetz, Édif. p. 115; Canina, Edif. II tav. 25.

2) Combination eines antiken Deckgesimses mit einem Friese, dessen fortlaufendes Ornament der Sima eines ebenfalls antiken Kranzgesimses (vgl. fol. 21, 2) entnommen ist. Die Herkunft des ersteren mir nicht bekannt; in der Gliederung und dem ornamentalen Schmucke identisch mit dem Kranzgesimse eines Gebälkes im angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. fol. 98 («in domo porcaribus»; s. Ashby p. 49). Das Friesornament der Sima aus dem die Attica des Forum Nervae (Umfassungsmauer) abschließenden Deckgesimse (Canina, Edif. II tav. 108) entlehnt und entsprechend der Frieshöhe vergrößert.

3) Oberteil einer Basis; jedoch in einer derartigen Weise fehlerhaft und nach einer vermutlich schon ungenauen Aufnahme copiert, daß eine Identificierung mit diesem in so zahlreichen Variationen vorkommenden Aufsatzmotive nicht mehr möglich ist. Die auf dem Medusenhaupte aufsitzende Taube (?) wohl nur eine Zutat des Zeichners. Die beiden Adlercapitelle (als Abschluß der beiden die Inschriftfläche einfassenden Pilaster) gänzlich verändert; die beiden Adlerjungen sitzen sonst stets auf einem niedrigen Blattkranze. Darunter von der zweiten Hand die Notiz «*ad hostium et curtile*».

Die meisten Basen mit derartigen Aufsätzen sind bei Pirro Ligorio (Neap. lib. 39) und Boissard (Topogr. Romae V) zu finden; während der mittlere Teil (Medusenhaupt und die beiden Widderköpfe) an allen ziemlich gleichartig behandelt ist, bildet der Schmuck der Capitelle das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal (Adler, Delphine, Voluten usw.). Vgl. CIL VI 10751; 17607; 25325; 28196 usw.

Fol. 21. Vier Gebälkcompositionen (Frührenaissance), copiert aus einem Musterbuche.

1. Verticalreihe. 1) Architrav und Kranzgesimse normal. Das Friesmotiv (Palmetten und Delphine zu seiten einer Muschel) wirkt nur deshalb befremdend, da der in den antiken Vorbildern stets über der Muschel sich erhebende Dreizack, an welchen die Delphine angebunden sind, ausgelassen ist; vgl. den bekannten Fries in den Thermae Agrippae (Durm, Bauk. d. Römer^{2} 428 Fig. 482; Wiener

Bauhütte XVI Taf. 3, 4) und die schönen Friesfragmente in der Westhalle des Campo Santo in Pisa (Lasinio, Raccolta tav. 34).

2) Architrav normal; für das Friesornament (Ranken und liegende Delphine zu seiten einer Muschel) eine antike Vorlage nicht nachweisbar (dagegen in S. Maria de Miracoli in Venedig u. a.). Als Kranzgesimse das abschließende Deckgesimse der Attica über den colonacce des Forum Nervae (Canina, Edif. II tav. 108 fig. 4) benützt.

2. Verticalreihe. 3) Architrav und Kranzgesimse normal. Das Friesornament (Palmetten und Masken mit Blätterkronen alternierend) geht auf einen von einem lesbischen Kyma eingefaßten Fries (0·3 m h.) zurück, von dem vormals drei Fragmente im Mus. Lateran. (n. 146, 149 und ohne Nummer), ein ca. 2 m langes Stück im l. Seitenschiff von S. Giorgio in Velabro, ein weiteres in der linken Schmalseite der Vorhalle von S. Maria in Trastevere, ferner (nach einer Mitteilung Hülsens) zwei Fragmente im Conservatorenpalast (Sala degli orti Mecenaziani; abgeb. Bull. com. 1903 tav. 6) und im capitolinischen Tabularium sowie mehrere Stücke auf der Treppe des Pal. Corsetti in Via del Monserrato vorhanden waren, bis die Ausgrabungen des Jahres 1900 in den Räumen zwischen Lacus Iuturnae und dem Templum Castorum noch eine ganze Reihe zutage förderten (mehrere Stücke abgeb. in den Not. d. scavi 1901 130 fig. 122; nach Boni p. 128 zur Innendecoration des Iuturna-Heiligtumes, nach Hülsen eher zur Regia gehörig). Dieses Motiv ist insofern von Interesse, als es auch in den Spiegelgewölben der Loggien (Letarouilly, Le Vatican, cour des loges pl. 29, 31, 34, 37, 40 und 42) sowie im Conservatorenpalast unter dem Fresko des Daniele da Volterra (Triumph des Marius) ganz getreu verwendet wurde (vgl. Hülsen, Röm. Mitt. 1905 81 f.).

4) Architrav und Kranzgesimse normal; das Friesmotiv ähnlich an Kämpfergesimsen vorkommend.

1) Korinthisches Gebälk, dessen Herkunft bisher noch nicht geklärt ist; Fol. 21 v.
vermutlich wieder nur aus einem Musterbuche copiert. Normales Kranzgesimse mit Volutenconsolen; der Architrav dreiteilig. In dem mit Akanthusranken geschmückten Friese ein über Eck gestellter Candelaber, ein Motiv, für welches schwerlich ein antikes Vorbild zu finden sein dürfte, so daß die Annahme einer Frührenaissance-Composition an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

2) Pilasterfüllung (Frührenaissance), ganz flüchtig angedeutet; vgl. fol. 12, 1; 19 v, 4; 50 v, 1.

3) Zwei Friesornamente. Sowohl für das erste Motiv (Fruchtschnüre und Eidechsen, an den Schwingen eines Vogels zupfend), als auch für das zweite (Fruchthörner und Palmetten) sind antike Vorlagen nicht nachweisbar.

Fol. 22. Sechs Capitelle, copiert aus einem Musterbuche (Michelozzo Michelozzi?).

1. Verticalreihe. 1) Der Kelch, mit Flechtwerk verziert, wird von vier hohen Akanthusblättern umgeben; diese bilden die Stützen für die in zusammengerollte Schlangen umgewandelten Voluten, nach deren Köpfen ein geflügelter Putto seine Händchen ausstreckt. An diesem infolge seiner Verwendung in der Geburt Marias im Chor von S. Maria Novella, sowie in dem Berliner Judithbilde (Fig. 3) für die Autorfrage herangezogenen Capitelle dürfte der antike Kern gar nicht verändert worden sein. Von den beiden Zeichnungen, welche mir von ihm noch bekannt sind, gibt die eine im Barberinischen Skizzenbuche Giulianos da Sangallo (fol. 14ᵛ, 3. Verticalr., n. 2; offenbar wieder aus der nämlichen Quelle geschöpft) infolge des größeren Maßstabes ein besseres Bild, besonders von dem Putto und den ihn umgebenden Früchten, enthält aber ebenso keine Angabe der Provenienz; die zweite hingegen im Vol. B fol. 97 n. 2 der angeblichen Giocondo-Zeichnungen in Petersburg enthält die Beischrift «*A monte cauallo*». Das antike Original ist wohl verschollen.

Capitelle mit derartiger Umwandlung des Kelches in einen Fruchtkorb ziemlich häufig. Am nächsten kommt unserem Typus ein Capitell in Berlin, k. Museum n. 1000 gleich, 1841 durch Gerhard in Rom erworben (Korb mit Flechtwerk, Büste, Früchte, aber gewöhnliche Doppelvoluten; Beschr. d. ant. Sculpt. S. 405). Korbcapitelle ohne Eckblätter und Aufsatz, jedoch mit völlig gleichartiger Behandlung des Flechtwerkes im Mus. Lateran. n. 247 und im Hofe des Mus. delle Terme (nächst dem Eingange).

2) Blattkranz, Fruchtschnur, Voluten, deren Schleifen sich zu Palmetten entwickeln.

3) Normales römisch-korinthisches Pilastercapitell; vermutlich wie fol. 49ᵛ, 4 auf den Typus in der Vorhalle des Pantheons (vgl. Canina, Edif. II tav. 72 C) zurückgehend.

2. Verticalreihe. 4) Von je zwei Plättchen mit Rundstab eingefaßte Zone mit Pfeifchen, hoher Akanthusblattkranz, Voluten.

5) Blattkranz, geriefelter Kelch, Eierstab, Voluten. Das antike Original wohl in den schönen Capitellen am Portico di S. Venanzio des Battistero S. Giovanni in fonte zu suchen; der Eierstab in der bekrönenden Plinthe ist keineswegs nur eine Zutat des Zeichners.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 10^{v} (mit Eierstab in der Plinthe, welcher also schon in der gemeinsamen Vorlage existierte); unbekannter Italiener, 16. Jhdt. (angeblich Bramante) Uff. dis. arch. n. 1738 «*al pozzo di canpidoglio in Roma*», jedoch mit einer Palmette; Sammlung angeblicher Giocondo-Zeichnungen in Petersburg, Vol. B fol. 97^{v} n. 4 «*al battesimo di costa^{no}*». Vgl. G. Rohault de Fleury, Le Latran pl. 42.

6) Pilastercapitell mit zwei Eckblättern als Stütze für die Voluten, deren Schleifen sich zu einer Palmette entwickeln.

Sechs Capitelle, auf ein und dasselbe Musterbuch (Michelozzo Michelozzi?) zurückgehend, aus welchem sie auch Giuliano da Sangallo für sein Barberinisches Skizzenbuch (fol. 10^{v} und 11), jedoch mit größerer Sorgfalt copiert hat. Fol. 22^{v}.

1. Verticalreihe. 1) Hohe Akanthuseckblätter, welche sich zu Voluten zusammenrollen, Kelch, Rankenrosetten. G. da Sg. fol. 11, 2. Reihe n. 2.

2) Die antike Vorlage hierfür ist in dem Pilastercapitell am quadratischen Unterbau des Mausoleum Hadriani zu suchen (vgl. fol. 25). Von der zweiten Hand ein Kreuz und die Bemerkung «*un bono capi(tello) | in medio*».

G. da Sg. fol. 9 und 11, 4. Reihe n. 2; ders., Sienes. Skb. fol. 36; angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 96. Zwei ähnliche Capitelle mit verschiedenen Füllungsornamenten im Mus. Lateran. n. 188 und 192. Dieser Typus wird in der Frührenaissance ziemlich häufig angewendet, so an der Fassade von S. Maria del Popolo (Letarouilly, Édif. III pl. 234), an dem Grabmal des Cardinals Pietro Riario im Chor von SS. Apostoli (1474, Mino da Fiesole; vgl. Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 27 und Bode-Bruckmann, Denkm. d. Ren.-Sculpt. Taf. 408).

3) Zwei Blattreihen, Akanthusvoluten. Sammlung angeblicher Giocondo-Zeichnungen in Petersburg, Vol. B fol. 94 n. 2 «*A s pietro ala febre*». Von Domenico Ghirlandaio im Hintergrunde zu den Exequien des hl. Franciscus (Cap. Sassetti) benützt.

2. Verticalreihe. 4) Compositcapitell von einer der gewundenen Säulen, welche die Apsisschranken von Alt-S. Peter schmückten; gegenwärtig in den oberen Tabernakeln der Vierung, wie am r. Seitenaltare in der Cappella del Sacramento (abgeb. im Arch. stor. dell' arte 1898 p. 379) verwendet. G. da Sg. fol. 11, 5. Reihe n. 1. Die beste Aufnahme im Sammelbande Destailleur fol. 60 (n. 3345) im k. Kunstgew.-Mus. in Berlin.

5) Pilastercapitell mit einer Blattreihe und Akanthusvoluten, deren Ranken sich bis zur Knospe in der Plinthe fortsetzen. G. da Sg. fol. 10^{v}.

6) Umgekehrte Säulenbasis als Capitell behandelt. Vgl. G. da Sg. fol. 10v, 1. Reihe n. 3, woselbst die beiden Wülste und die Hohlkehle niedriger, die Sima mit dem Blattornament bedeutend höher gezeichnet sind.

Fol. 23. Sechs reich verzierte Säulenbasen mit Plinthen, copiert aus einem Musterbuche. Trotz der unendlichen Fülle von antiken Basen (in Handzeichnungen, Museen, wie in den altchristlichen Basiliken) gelang es dennoch nicht, die Herkunft von 1, 2, 4 und 5 näher zu bestimmen.

1. Verticalreihe. 2) Daß eine derartige Einfassung der Plinthe mit einem Wellenband keineswegs als Zutat des Zeichners anzusehen ist, beweist eine Zeichnung nach einer ähnlichen Basis im Sammelband Destailleur fol. 55 (n. 3341) im k. Kunstgew.-Mus. in Berlin.

3) Säulenbasis vom Portico di S. Venanzio am lateran. Battistero S. Giovanni in fonte.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 38v (von Francesco da Sg. gezeichnet); Sammelb. Destailleur fol. 43 (n. 3328); Bart. Cavaceppi, Racc. II tav. 21; G. B. Piranesi, De Rom. magnif. et archit. tab. 9; G. Rohault de Fleury, Le Latran pl. 42.

2. Verticalreihe. 5) Daß das Motiv in der Plinthe (zwei Delphine zu seiten einer Muschel) antiken Ursprungs ist, dafür möge als Beleg eine von P. L. Ghezzi, cod. Ottob. 3109 fol. 195 gezeichnete Basis (*«questo fragmento illustre fu ritrouato alle radici del Monte Palatino l' Anno 1734»*) dienen. Auch eine Verdoppelung dieses Motives nachweisbar an einer übrigens sonst ganz identischen Basis in Giulianos da Sangallo Barb. Skb. fol. 15.

6) Säulenbasis aus S. Bartolomeo all' Isola.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 15; Baldassare Peruzzi, Siena, Bibl. com., cod. S IV 2 fol. 64v *«Jn .s. Bartholomejo j̄ isola»*; Berlin, k. Kunstgewb.-Mus. Hdz. n. 3826 *«in s bartolomeo insula»*; angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. in London fol. 125 *«in .s. bartolomeo insulae»*; Sammlung angeblicher Giocondo-Zeichnungen in Petersburg, Vol. B fol. 89v n. 2 *«A. S. barto(lo)meo de lisola»*; Berolin. fol. 48v n. 120; G. B. Piranesi, De Rom. magnif. et archit. tab. X «In Basilica Divi Bartholomaei in Insula Tiberina»; Besnier, L' île Tibérine 186 fig. 22.

Fol. 23v. Zwei Cassettendecken ohne Ortsangabe. Die Zeichnung des Rankenwerkes, der Palmetten, der Sirenen in den Octogonen usw. lassen unschwer erkennen, daß wir es mit Frührenaissance-Decken zu tun haben. Bei dem derzeitigen Stande unserer Kenntnisse über Holzdecken in Rom aus dieser Periode (1470—1500)

ist es nicht möglich gewesen, die beiden Originale zu eruieren. Die Mehrzahl dürfte gewiß schon längst zugrunde gegangen, manche dürften noch immer nicht allgemein zugänglich sein; vereinzelte sind erst in neuester Zeit bekannt geworden, zumeist durch Publication an entlegenen Stellen, so zwei Decken im Pal. dei Penitenzieri auf der Piazza Scossacavalli (1480 von Card. Domenico della Rovere erbaut; vgl. Ewald, Farbige Decorationen I Taf. 35 und II Taf. 48).

Der Anblick derartiger Holzdecken muß einstens ein prächtiger gewesen sein, da die begrenzenden Profile und Eierstäbe, in Relief ausgeführt, reiche Vergoldung trugen, während die übrigen Ornamente, ebenfalls vergoldet oder grau in grau gemalt, sich von einem blauen Grunde oder von der tiefbraunen Holzfarbe wirksam abhoben. Ob die beiden ganz ähnlichen Deckenschemen im sogenannten Skizzenbuche des Michelangelo im Musée Wicar in Lille n. 827, welche nach der dazugehörigen Bemerkung (*«questo uno schompartimento di stuchi in una uolta e sapi che gli e | un quadro e poi ue un angulo no mai | dua quadri insieme come e disegnato | perche disegnato male e sono | storie intuti i quadri»*) antiken Ursprunges zu sein scheinen, vielleicht die Vorlage für unsere beiden Cassettendecken gebildet haben, muß infolge der Unzulänglichkeit der seinerzeit von mir angefertigten Skizze vorderhand dahin gestellt bleiben.

Sechs Capitelle, copiert aus einem Musterbuche (Michelozzo Michelozzi?). Fol. 24.

1. Verticalreihe. 1) Pfeifenhals, Eierstab, Akanthusvolute. Vielfach in der Frührenaissance angewendet, so im Hofe des Pal. di Firenze und in der Vorhalle von S. Gregorio Magno in Rom; in der Kirche der Servi in Siena; an der Cap. del Crocifisso in S. Miniato al Monte bei Florenz (besonders ähnlich, s. H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Michelozzo di Bartolomeo Taf. 11).

2) Säulencapitell vom Templum Saturni, Desgodetz, Édif. p. 123; Canina, Edif. II tav. 32.

3) Akanthuseckblätter, Muschel, zwei Delphine, deren Schwänze sich zu Voluten entwickeln. Ähnliche Capitelle bei Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 10^{v}; Pier Leone Ghezzi, cod. Ottob. 3107 fol. 154 und 155; G. B. Piranesi, De Rom. magnif. et archit. tab. 16 «In vinea Iacobi Ingamij ad Circum maximum».

2. Verticalreihe. 4) Akanthusblattreihe, Fruchtkranz zwischen zwei Fruchthörnern, Rosette mit Maske. Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 10^{v}; Sammlung angeblicher Giocondo-Zeichnungen in Petersburg, Vol. B fol. 93 n. 2 *«uicino la casa de lalberinj»* (in der Nähe von S. Lorenzo in Panisperna). Angewendet in Uff. dis. arch. n. 1711 (angebl. Bramante); von Filippo Brunelleschi in der Sakristei von S. Spirito in Florenz; in S. Ambrogio in Mailand; von Andrea Mantegna in der Beschneidung Christi in den Uffizien n. 1111.

5) Akanthuseckblätter, Palmette und Ranken. Benutzt in Uff. dis. arch. n. 1711 (angebl. Bramante).

6) Akanthusblattreihe, Voluten, deren Schleifen sich zu einer Palmette entwickeln. Verwendet an dem schon fol. 17 erwähnten einstigen Hochaltar von S. Maria della Pace; ähnlich die Capitelle am Heiligen Grabe in der Cap. dei Rucellai in Florenz (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., L. B. Alberti Taf. 6).

Fol. 24v. «*Chuliseo*». Blick auf das Amphitheatrum Flavium von der Meta sudans aus. Der Erhaltungszustand dem heutigen ziemlich entsprechend, nur im obersten Stockwerke über den Fenstern sind von den die «Segelterrasse» tragenden Consolen erheblich mehr erhalten. Im Hintergrunde links ein zinnengekröntes, festes Haus. Bezüglich der Benutzung dieser Ansicht durch Silvestro di Ravenna sowie der auffallenden Übereinstimmung in der Wahl des Standortes seitens Agostino Venezianos, Amico Aspertinis und M. v. Heemskercks s. Einleitg. S. 44. (H)

Fol. 25. «*dichastello santagnolo*». Aufriß einer Ecke vom quadratischen Unterbaue des Mausoleum Hadriani. Copie nach fremder Aufnahme; im Friese die Bukranien zu nahe aneinander gerückt, die Gurte unterhalb der Quaderteilung ausgelassen, ebenso die darunter befindlichen hochgestellten Quaderplatten nicht eingezeichnet. Betreffs des Unterbaues vgl. fol. 26v und 30v, über das Capitell des Eckpilasters s. fol. 22v, 2. Neben dem Gebälke von der zweiten Hand das gewohnte Kreuz und die Beischrift «*per freso sup(r)a le colone d(c)l | zelorq̄ (?) d(e)l cortile sul | leteste antiq(ue)*».

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 17v (Gebälk), 37v (Quaderverkleidung und Basis genau cotiert) und 38 (Profil des Gebälkes «di chasttelo santtagnjolo iroma»); Antonio da Sangallo d. J., Uff. dis. arch. n. 911; 1181; Gio. Batt. da Sangallo detto il Gobbo ibid. n. 1708; Jac. Sansovino ibid. n. 4330; angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. fol. 90.

Fol. 25v. 1) «*lutjo*». Schlußsteinconsole vom Arcus Septimi Severi. Copie; dürfte auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehen, die auch Giuliano da Sangallo für seine ganz identische Zeichnung im Barb. Skb. fol. 9 (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., G. da Sg. S. 17) benutzt hat. Desgodetz, Édif. 213; Canina, Edif. IV tav. 252 fig. 9.

2) «*achanto a santo adrjano*». Reconstruierter Aufriß des bis 1500 aufrecht gestandenen Restes der Seitenfassade der Basilica Aemilia (vgl. fol. 20).

Copie nach fremder Vorlage, wie aus den gänzlich mißverstandenen Triglyphen und den Eierstäben in den Capitellen zu ersehen ist; ebenso die Löwenköpfe in der Sima ausgelassen, die Rosetten in den Säulenhälsen durch Kreise angedeutet usw.

Bespr. von Hülsen, Röm. Mitt. 1902 45 ff., woselbst sie mit den übrigen ältesten Zeichnungen (Francesco di Giorgio, cod. Taurin fol. 79; sog. Bramantino, cod. Ambros. fol. 35; Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 26) verglichen und auf ihren Wert für die Reconstruction untersucht wird. Hierzu sei nur ein bisher unbeachtetes Blatt im sog. Skizzenbuche des Michelangelo im Musée Wicar in Lille hinzugefügt, auf dessen Vorderseite n. 813 der Grundriß, auf dessen Rückseite n. 814 der Aufriß (*«questo sie a roma drieto a santo adriano»*) ganz im Sinne des Escurialensis nur mit Hinweglassung der Türe reconstruiert erscheint.

3) *«asanto apostolo»*. Der große marmorne Kantharos, welcher bis 1892 bei SS. Apostoli stand, gegenwärtig im Vorhofe des Museo delle Terme aufgestellt ist.

Seine erste Erwähnung im Atrium der Basilica fällt unter Johann III (560—573; s. Marini, Pap. diplom. n. 1). Über seine späteren Standorte vgl. Corvisieri, Arch. d. soc. Rom. di stor. patr. X 630 not. (29. April 1456; Lanciani, Stor. d. scavi I 16; 63). Er lenkte mit seinem Gefährten in S. Cecilia in Trastevere stets die Aufmerksamkeit der Künstler (Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 9, abgeb. bei H. v. Geymüller l. c. [wieder auf ein gemeinsames Vorbild hinweisend]; sog. Skb. des Michelangelo im Musée Wicar in Lille n. 815; 830; M. v. Heemskerck, Skb. I fol. 36 a und 37 b) wie der Antiquare auf sich (Pirro Ligorio, Neap. lib. 19, Del cantharo capo 197: *«l' uno di quali [canthari] si uede hoggidi nella piazza di santa Cicilia in Transteuere, presso li nauali, l' altro si uede allato al portico di santi Apostoli phelippo et iacouo, accanto la casa di signori colonnesi, et sono alti palmi 8»*). Gestochen von Agostino Veneziano (Ant. Sal[amanca] exc. 1530; Bartsch XIV p. 388 n. 542).

Zwei Flächenmuster. Aus dem Charakter der Zeichnung ist nicht zu ersehen, ob diese beiden Ornamente von einer Decke oder von einem Majolicafußboden herrühren. Letztere Bestimmung scheint besonders für das obere zuzutreffen, da dasselbe sehr wohl eine Zusammenstellung aus octogonalen und rechteckigen Platten zulassen würde; doch könnte ebenso nur das Schema einer Cassettendecke damit angedeutet sein (vgl. die eine Decke im Pal. Massimi alle Colonne bei Letarouilly, Édif. III pl. 298). Für das untere Ornament hingegen dürfte die Vorlage eher in einer antiken Decke (in flachem Stuckrelief ausgeführt) zu suchen sein. Fol. 26.

Fol. 26v. «*ueduta difiume*». Ansicht der Engelsburg und der Engelsbrücke vom rechten Ufer, etwa aus dem Garten des Hospitals S. Spirito aufgenommen. Am Basament der antike Marmorbelag und das Bukraniengesims (s. fol. 25 und 30v) angedeutet. Das Castell in der Gestalt, die es vor den großen Umbauten Alexanders VI (1492—1495) hatte: das Ende der Brücke auf dem rechten Ufer wird durch zwei starke quadratische Türme (von Bonifaz IX 1403 erbaut, von Nicolaus V um 1450 verstärkt?; Borgatti, Castel S. Angelo p. 71 f.; 80 f.) verteidigt, die von Alexander VI demoliert wurden. Auf der Spitze der unter Nicolaus V ca. 1450 aufgestellte Engel (Borgatti a. a. O. p. 82). Am r. Ufer Straße mit vielen kleinen Häusern, die gleichfalls unter Alexander VI (seit 22. December 1492; Burkhard, Diarium ed. Thuasne II 211) niedergerissen wurden. Am l. Ufer Privathäuser (älteres Haus der Altoviti? s. Adinolfi, Il Canale di Ponte p. 55); dicht am Flusse ein verfallener Turm. Im Flußbett selbst die Reste der Pfeiler des «Pons Neronianus« oder «triumphalis».

Interessant zum Vergleich ist die Vedute des Stuttgarter Skizzenbuches fol. 146 n. 393 (public. von C. v. Fabriczy, Arch. stor. dell' arte 1893 p. 121; vgl. p. 126), welche gleichfalls beim Hospital S. Spirito (doch etwas weiter stromabwärts) genommen ist und das Castell mit den An- und Umbauten Alexanders VI zeigt. Betreffs der identischen Zeichnung Giulianos da Sangallo im Barb. Skb. fol. 34v (abgeb. in Fig. 2) und des gemeinsamen Vorbildes s. Einleitung S. 13 ff.). (H)

Fol. 27. 1) «*anchona*». Aufrißskizze des Arcus Traiani in Ancona. Copie (vgl. Rossini, Archi trionf. tav. 44); abgesehen von zahlreichen Mängeln in der Wiedergabe (Profile unrichtig, Attica und Kranzgesimse zu niedrig, die Cartouchen zu hoch geraten usw.) wird dies durch eine völlig identische, nur noch flüchtiger und schlechter ausgeführte Zeichnung («*anchona*») bewiesen, welche sich auf der Rückseite des Berensonschen David Ghirlandaio-Blattes n. 781 (Uff. dis. arch. esp. n. 112; vgl. Einleitg. S. 28) befindet und ohne allen Zweifel auf ein und dieselbe Vorlage zurückgeht.

2) Friesornament (mit einzelnen Veränderungen) vom Kämpfergesimse an den Seitenbögen des Arcus Septimi Severi. Vgl. Desgodetz, Édif. p. 215; Canina, Edif. IV tav. 252 fig. 6. Vgl. die reizende Umbildung dieses Ornamentes am Sockel der Orgelbalustrade im Spedale di S. Maria della Scala in Siena (aufgen. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Giovanni di Pietro detto Castelnuovo Taf. II).

3) Fries mit Fruchtkorb und Palmette, durch Ranken verbunden. Der

Zusammenstellung nach ein Frührenaissanceornament; angewendet als Architravschmuck in der Certosa von Pavia (Grunow, Plast. Ornam. Taf. 15).

«*ponte giudeo*». Ansicht des Pons Fabricius (ponte Quattro Capi), vom linken Ufer wenig stromaufwärts genommen[1]). Durch den rechten Bogen des Pons Fabricius sieht man den bis 1557 noch ganz erhaltenen Pons Aemilius (ponte rotto); über der Mitte der Brücke den Glockenturm von S. Maria in Cosmedin (Bocca della Verità). Auf dem linken Ufer nicht näher zu identificierende Privathäuser. Auf der Insel Turm und befestigtes Haus der Caetani: eine Mauer mit Tor, welche von diesem Turme ausgeht, sperrt das r. Ende der Brücke. Hinter der Caetani-Burg die Spitze des Campanile von S. Bartolomeo all' Isola; gegenüber die Kirche S. Giovanni Calibita mit Glockenturm und Apsis und dem gleichnamigen Kloster der Benedictinerinnen. Im Flußbette mehrere Schiffmühlen, zu denen Treppen und Stege hinabführen; die Taue oder Ketten, mit denen sie am Ufer verankert waren, hat der Zeichner der Deutlichkeit halber weggelassen, dagegen namentlich am linken Ufer die zahlreichen Pfähle (oder Säulenstümpfe?) angegeben, welche zum Anbinden dienten (vgl. ähnliche Darstellungen bei Dupérac tav. 39; Sadeler tav. 37; Alò Giovannoli tav. 32; 33 und sonst). Fol. 27v.

Publiciert bei Müntz, Les arts à la cour des papes (1898), Frontispiz; Ersilia Caetani-Lovatelli, L'Isola Tiberina (Nuova Antologia, 1902, 1. Dicembre = Ricerche archeologiche, R. 1903, p. 215). Betreffs der bis in die Staffagefiguren übereinstimmenden Zeichnung Giulianos da Sangallo im Barb. Skb. fol. 34v (abgeb. in Fig. 2) und des gemeinsamen Vorbildes vgl. Einleitg. S. 13 ff. (H)

Mittelstück eines Sarkophags mit Darstellungen aus dem Leben eines Feldherrn. Anscheinend ein Ausschnitt aus einer vollständigeren Aufnahme, da links noch ein Stück des Kriegers von der Begnadigungsscene, rechts die durchschnittenen Gestalten der Juno Pronuba und des kleinen Hymenäus von der Vermählungsscene sichtbar werden. In der Opferscene ist die rechte Hand des Feldherrn falsch ergänzt, als wollte er sich über der Flamme wärmen (im Original richtig mit Schale ergänzt); mit den Ergänzungen an Altar, Händen und Doppelflöten des Camillus, Armen und Beil des Victimarius stimmt die Zeichnung überein. In der Vermählungsscene ist die (abgebrochene) rechte Hand Fol. 28.

[1]) Durch die Verlängerung einer Verbindungslinie des Campanile von S. Maria in Cosmedin mit der r. Ecke des Mittelpfeilers des Pons Fabricius, welche in der Zeichnung so ziemlich in dieselbe Visierebene fallen, läßt sich auf jeder Karte der Standpunkt des Zeichners annähernd bestimmen.

des Bräutigams matt und schlecht, die rechte Hand des Brautführers richtig ergänzt.

Leider fehlt die Ortsangabe hier ebenso wie in den übrigen Zeichnungen des Sarkophags. Im Brit. Museum trägt ein Blatt 71 (aus der Sammlung dal Pozzo?, von A. W. Franks vermacht) die Bezeichnung «*da andrea del Sarto*»; in Windsor ist eine Zeichnung Pozzo V 31 (von Winckelmann für die linke Nebenseite benutzt, Mon. ined. 184) und eine zweite von Nic. Poussin mit der Nummer 164 (Pozzosammlung?). P. S. Bartoli, Admiranda², 1693, Taf. 82 (in der ersten Ausgabe fehlt die Tafel noch) kennt den Sarkophag «in Hortis Medicaeis», wohin er nicht etwa mit der Sammlung Valle gekommen ist. Dort war er noch 1784 (Guattani, Mon. ant. ined. per 1784, Giugno, Taf. 1, 2; S. XLIV), «ultimamente ristaurato». Erst 1788 gelangte er als letztes Stück der alten Sammlung nach Florenz mit der üblichen geringschätzigen, weil den Export rechtfertigenden Bemerkung Fil. Aur. Viscontis «È mediocre il lavoro de' bassorilievi, non poco danneggiati dal tempo, e suppliti da moderno ristauro» (Mon. ined. per serv. alla storia dei musei IV 81). Uffizi n. 39. Dütschke, Ant. Bildw. III n. 62; Amelung, Führer n. 18; Wicar, Gall. de Florence III 28 4 (im Gegensinn); Wiener Vorlegeblätter für 1888 Taf. 9 5 (nach Guattani). (M)

Fol. 28ᵛ. Ansicht des Amphitheatrum Flavium und des Arcus Constantini, aufgenommen von der SO.-Ecke der Terrasse des Templum Veneris et Romae. Zwischen Amphitheater und Bogen der Backsteinrest der Meta sudans; dahinter in der Ferne die Arcus Neroniani der Aqua Claudia auf dem Caelius und die Substructionen des Templum Divi Claudi (im Garten von SS. Giovanni e Paolo). Auf der Attica des Constantinsbogens (Arco di Trasi) r. Rest eines mittelalterlichen Wartturmes. (H)

Fol. 29. «*della ritonda*». Ansicht der Eingangstüre des Pantheons mit einem Teile des Mittelschiffes der Vorhalle. Copiert nach einer Originalzeichnung, von welcher, wie schon in der Einleitg. S. 37 erwähnt, mehrere Copien existieren. An erster Stelle jenes Raffael-Blatt in den Uffizien, dis. arch. n. 164, welches H. v. Geymüller in seinem Raffaello stud. come arch. in tav. II in Originalgröße publiciert hat; es sei aber nochmals betont, daß deswegen die Autorschaft Raffaels für dieses Blatt nicht im geringsten bezweifelt zu werden braucht. Weiters zwei angebliche Jacopo Sansovino-Zeichnungen, ebenfalls in den Uffizien, dis. arch. n. 1948ᵛ und 1949, welche aber im Werte bedeutend zurückstehen, und ein viertes Blatt im Soane Mus. in London. Vgl. fol. 30.

Fol. 29ᵛ. «*antonino efaustina*». Ansicht der rechten (östlichen) Langseite des Templum Antonini et Faustinae. Der Erhaltungszustand von Gesims und Fries ist

nicht verschieden vom heutigen (s. Valadier, Fabbr. di Roma I tav. 3); dagegen ist von der Cellawand erheblich mehr erhalten als jetzt: die Quadern schneiden nicht mit dem Ende des Frieses ab, sondern setzen sich noch ein bedeutendes Stück rückwärts fort. Schon die Veduten Cavalieris (1569) tav. 12 und Dupéracs (1575) tav. 4 zeigen einen dem heutigen etwa entsprechenden Zustand. Im unteren Drittel der Quaderwand scheint (wie auch bei Cavalieri a. a. O.) ein stark vorspringendes Gesims angedeutet; der Marmorbelag des Eckpilasters ist als noch vorhanden gezeichnet (freilich ohne Canneluren), während jetzt nur noch das Pilastercapitell an Ort und Stelle ist. — Der Raum zwischen den Säulen der Vorhalle ist geschlossen durch Einbauten aus der Zeit Martins V, der 1430 die Kirche der Università degli speziali übergab; in der Vorhalle mag das öfter erwähnte nosocomium gewesen sein, während die ältere kleine Kirche im Innern der Cella, an die östliche Seitenwand angelehnt war (vgl. das Breve Urbans V von 1374 [?]: «conceditur quod marmora existentia in supereminentia fabricae S. Laurentii in Miranda intra palatium Antonini de urbe deportentur ad fabricam Lateranensem, dummodo absque destructione supradictae ecclesiae removeri possint», bei Armellini, Chiese di Roma[2] 156; ferner die Veduten von Dosio tav. 12, Dupérac tav. 4 und van Nieulandt tab. 3 [im Gegensinn]).

Im Hintergrunde Torre delle Milizie, die Spitze der Col. Traiani, die Zinnen der Torre del Grillo auf dem Quirinal, die hohe Rundmauer des Forum Augustum und der Glockenturm von S. Basilio (S^ma^. Annunziata), die Ruinen des Forum Nervae, der Campanile von SS. Quirico e Giulitta, und ganz am Bildrande die unteren Stockwerke der Torre dei Conti. Den Raum zwischen Nervaforum und Tempel nimmt ein Rohrgarten (canneto) ein.

Public. von Müntz, Les arts à la cour des papes (1898), tab. zu p. 138. — Zur Baugeschichte von S. Lorenzo in Miranda vgl. auch Lanciani, Stor. d. scavi II 60; 195. Alte Abbildungen außer den citierten auch in M. v. Heemskercks Berliner Skb. I fol. 9 (Michaelis, Jahrb. 1891 S. 136; Hülsen, Bull. com. 1888 tav. VII; p. 154); Francesco d' Olanda, Skb. im Escorial fol. 24[v] (abgeb. bei Egger, Kritisches Verzeichnis d. S. A. H. d. k. k. Hofbibl. in Wien I S. 34 Fig. 8); Alò Giovannoli (1612) II tav. 49. (H)

«*sancta maria ritonda*». Innenansicht des Pantheons. Die Hauptnische Fol. 30.
und die beiden folgenden Nischen von der rechten (westlichen) Hälfte, darüber die alte Pilasterteilung des Oberstockes (bis 1747). Copiert nach einer Originalzeichnung, von welcher, wie schon in der Einleitg. S. 38 bemerkt, noch zwei weitere Copien erhalten sind. Die eine auf der Rückseite des fol. 29 erwähnten

Raffael-Blattes n. 164, die andere eine angebliche Jacopo Sansovino-Zeichnung, ebenfalls in den Uffizien, dis. arch. n. 1950. Im Hintergrunde der beiden Tabernakelnischen je ein runder Altar; betreffs des Mangels der Marmorverkleidung an den Säulensockeln der Tabernakel vgl. die Ausführungen zu fol. 44.

Fol. 30v. «*Chastello santagniolo*». Blick auf die Engelsburg vom Anfange des Borgo vecchio, etwa bei der kleinen, im Juli 1564 zerstörten Kirche S. Maria Traspontina gegenüber dem östl. Ende des Hospitals S. Spirito. Links die Leoninische Mauer mit dem von Nicolaus III (1277—1280) angelegten, von Johann XXIII 1411 restaurierten (Borgatti, Castel S. Angelo p. 74) Verbindungsgang nach dem vaticanischen Palast, welcher in einen zinnengekrönten Rundturm mündet. An der gegenüberliegenden Ecke Rest des antiken Quaderbelages und des Bukranienfrieses (s. fol. 25 und 26v). Der obere Teil der Festung ist noch frei von den Umbauten Alexanders VI (1492—1495). Der Engel auf der Plattform des quadratischen Mittelturmes (s. fol. 26v) erscheint nicht sichtbar. An der r. (dem Tiber zugewandten) Seite des Turmes scheint in halber Höhe eine ins Innere führende Zugbrücke angedeutet (Borgatti a. a. O. p. 98). Das Basament der Moles Hadriani ist durch eine zinnengekrönte Mauer mit dem quadratischen Brückenturm (vgl. fol. 25 und 26v) verbunden; auf der Mauer Andeutung eines Papstwappens, welches man für das Nicolaus' V (gekreuzte Schlüssel) halten möchte (aber Giuliano da Sangallos Zeichnung im Barb. Skb. hat einen Querstreifen von [heraldisch] r. nach l., was auf Eugen IV deuten würde, s. Borgatti a. a. O. p. 97). Über dem Tor dreiteilige Composition (wohl eher Malerei als, wie v. Fabriczy a. a. O. S. 49 annimmt, Relief): drei Figuren in der Mitte, je eine in den Seitenfeldern. Neben dem Brückenturm Anfang der 1492 zerstörten Uferstraße (s. zu fol. 26v).

Public. von Hülsen, Röm. Mitt. 1891 S. 144; Müntz, Les arts à la cour des papes (1898) zu p. 208. Bezüglich der wieder bis in die Staffagefiguren (Seilerbahn im Vordergrunde!) übereinstimmenden Zeichnung in Giulianos da Sangallo Barb. Skb. fol. 35 und des gemeinsamen Vorbildes vgl. Einleitg. S. 15. (H)

Fol. 31. «Nike», in der Haltung der Victoria von Brescia, mit langen Flügeln, schreibt auf einen großen Schild, der auf einer kleinen korinthischen Säule ruht, das Wort «VIHTORIA». Zugrunde liegt der Torso einer Aphrodite, der noch vor einigen Jahrzehnten im vaticanischen Giardino della Pigna stand (Zeichnung beim Archäolog. Institut in Rom von 1861; Abguß, von Ravaisson-Mollien besorgt, im Louvre, s. Ravaisson in den Mém. de l'Inst. XXXIV, 1892, S. 216; Taf. 6, 1—2;

Reinach, Répert. de la statuaire II 338 2); heutzutage ist er, wie Petersen mitteilt, in die Magazine verbracht, daher er in Amelung-Petersens Catalog des vaticanischen Museums fehlt. Schwerlich hat unser Zeichner mehr gesehen als noch heute erhalten ist: der Kopf fehlt bis auf das Ende der auf die rechte Schulter herabfallenden langen Locke; der rechte Oberarm ist nur bis zur Mitte erhalten, so daß der unantike enge Ärmel dem Zeichner zur Last fällt; der ganze rechte Arm nebst Schild und Säule fehlt; das über den linken Schenkel herabfallende Mantelstück war wohl schon damals am unteren Rande abgebrochen; endlich fehlt die vordere Hälfte des linken Fußes. Die Ergänzung — Flügel, Säule und Schild — hat der Zeichner vermutlich der Victoria von der Trajanssäule entnommen, die das Ende des ersten dakischen Krieges bezeichnet (Abgeb. in Fig. 46; Cichorius, Trajanssäule I Taf. 78; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 398; Studniczka, Die Siegesgöttin Fig. 58).

Fig. 46 Victoria von der Trajanssäule.

Daß unsere Statue keine Flügel hatte, also auch keine Nike, sondern Aphrodite darstellt, zeigt die wohlerhaltene Rückseite (Ravaisson Fig. 2) mit Kreuzbändern über Schultern und Rücken ohne eine Spur von Flügeln. Die nicht eben häufige zweite Gürtung des Chiton um die Hüften hat unsere Statue mit einer bedeutend geringeren Wiederholung in Madrid (n. 23 Hübner; Ravaisson Taf. 6, 3—4; Reinach II 338 3), von der ebenfalls ein Abguß im Louvre ist, und einer capitolinischen Gruppe (Clarac 634 1428) gemein; sie ist sonst diesem Typus nicht eigen (vgl. Bernoulli, Aphrodite S. 170 ff.). Die tiefe Gürtung allein begegnet öfter; die bekanntesten Beispiele sind die «Flora Farnese», die «Koerin» in Paris und die Electra in Neapel (Clarac 438 B 795 D; 341 1291; 836 2093), andere bei Clarac 437 792 (München); 440 797 (Dresden); 532 1108 (Borghese); 594 1449 B (Marburg); Reinach II 302 6 (Louvre); 319 6 (Palermo); 331 8 (einst Medici); 332 9 (einst Nani); 379 2 (Karthago); Arndt-Amelung, Einzelaufn. 280 (Florenz, Boboli); 350 (Uffizi); 788 (Vatican); 1153 (Rom, Colonna). (M)

1) Ungeschickte Skizze eines weiblichen Kopfes mit zurückgebundenem Haare. Vielleicht von einer Victoria gleich der von fol. 31. Fol. 31 v.

2) Leichte Umrißzeichnung der Reiterstatue Marc Aurels. Das Hauptinteresse des Zeichners war dem Pferde zugewandt, von dem aber nur die vordere Hälfte ausgeführt ist; die Zeichnung scheint unfertig geblieben zu sein. Der «Constantin» oder «gran villano» erscheint hier auf der Basis, auf die ihn Sixtus IV 1474 von seiner alten niedrigen Basis hatte versetzen lassen. Sein Standort ist auf dem Lateransplatze, nördlich vom mittelalterlichen Palaste, etwa

Fig. 47 Marten van Heemskerck, Ansicht des Laterans.

bei der Nordostecke des Fontanaschen Palastes, dem Eingange zur Scala Santa gegenüber. Dort zeichnete die Statue noch M. v. Heemskerck (Abgeb. in Fig. 47; s. J. Springer in Ges. Studien z. Kunstgeschichte für A. Springer, 1885, Tafel zu S. 228; Lanciani, Ruins and excav. S. 345 Fig. 130; vgl. Michaelis, Jahrb. 1891 S. 153 fol. 71). Deutlicher als bei Heemskerck erscheinen auf unserem Blatte die schräge Erhöhung, auf die das Pferd gesetzt worden war, die beiden plumpen Stützen unter den Füßen des Kaisers und die eiserne Stange, die anstatt des im Mittelalter noch dort vorhandenen kleinen gefesselten Barbaren (Löhr im Eranos Vindobonensis S. 56 ff.) den erhobenen rechten Vorderfuß des Pferdes stützte. Mit letzterer Stütze hängt wohl auch das noch heute sichtbare eingesetzte Stück unter dem Hufe (Löhr S. 57) zusammen.

Von älteren Abbildungen aus der Zeit zwischen Sixtus' IV Neuaufstellung, 1474, und der Verbringung auf das Capitol, 1538, erwähne ich außer Filippinos Fresko in S. Maria sopra Minerva (vgl. Einleitg. S. 42) Zeichnungen Lionardos in Windsor, M. v. Heemskercks in Berlin I fol. 35^{v}; 56; 63^{v}; 71; 75; ferner die von Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, 1881, S. 3 n. 3 angeführten Stiche Nicolettos da Modena («questo e' l cavallo que sta a sato ianni i roma»); Marcello Fogolinos; Marcantonio Raimondis («Romae ad S. Io. Lat.»); Agostino Venezianos («Rome aere sculp. ante Portam Eccl. S. Iohannis Lathera»; ebenda S. 27 n. 40). Vgl. Müntz, Les arts à la cour des papes II 92 f.; III 176 f.; Zahn, Bull. d. Inst. 1867 190. (M)

1) Archivolte der Seitenschiffbögen der Basilica Constantini. Die Aus- Fol. 32.
ladungen der einzelnen Glieder übertrieben groß gezeichnet. Copie; vgl. Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 9^{v}; Wien, k. k. Hofbibliothek, S. A. H. n. 57, 1 und 58, 1.

2) Altchristliches Capitell. Die beiden in der Folge angeführten Zeichnungen, von denen die eine SS. Cosma e Damiano als ehemaligen Standort angibt, geben eine bedeutend bessere Vorstellung von diesem Capitelle und lassen unsere Skizze als eine recht mangelhafte Copie erkennen. Demnach sitzen die beiden Adlerjungen auf dem Lorbeerkranze auf, welcher sich um die Rosette windend nach beiden Seiten hin senkt; darunter ein schmaler Wulst als Abschluß für den eigentlichen Capitellkelch, der mit einem Korbgeflechte umzogen ist. Die Unterkante der bekrönenden Plinthe ist ausgelassen.

Siena, Bibl. com., cod. S IV 6 (angebl. Skb. des Bartolomeo Neroni detto il Riccio) fol. 5^{v} (6^{v}) ohne nähere Angabe; Gio. Batt. da Sangallo detto il Gobbo, Uff. dis. arch. n. 1702: «*ī santo chosimo e santo damiano*» (vgl. Lanciani, Stor. d. scavi II 207). Zwei ziemlich ähnliche, jedoch kleinere Capitelle von diesem Typus am Grabmal des Cardinals Giacomo Venier († 1479) in S. Clemente (linkes Seitenschiff, Cappella del Rosario) sollen wie auch die darunter befindlichen rebenumsponnenen Säulenschäfte von einem Altarciborium des 6. Jhdts. herrühren (Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 47; vgl. ferner Venturi, Storia dell' arte italiana I 91 fig. 74). Ein ebenfalls ähnliches Capitell im Mus. arch. zu Pola.

3) «*lauolta deglistuchj*». Stuckfries, von Eierstäben begrenzt, aus den «Terme di Tito». Zu beiden Seiten eines phantastischen Candelabers je eine Psyche mit zierlich zurückgebogenem Oberkörper, während der Unterleib in zarte Ranken übergeht, die, belebt durch Panther (beinahe um die Hälfte zu klein gezeichnet!), sich in Palmetten fortsetzen. Auch diese Zeichnung entpuppt sich im Vergleiche mit der einzigen Aufnahme, welche ich bisher noch zu sehen Gelegenheit hatte, als eine fehlerhafte Copie. Es ist dies eine flüchtige Skizze

von der Hand desselben Venezianers aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jhdts., dem wir auch die sorgfältige Aufnahme der Decke von fol. 60 (Uff. cat. ornam. tav. XVII n. 54) zu verdanken haben; seine Beischrift hierzu «*lo frixo atorno lo requadrato del dito nicholo*» läßt jedoch keinen sicheren Schluß zu, ob unser Stuckfries mit dieser Decke in einem näheren Zusammenhange gestanden war.

4) Grotteskendetail aus den «Terme di Tito». Symmetrisches Rankenwerk, sich über einer Muschel erhebend, zu deren Seiten zwei weibliche Pfauen sich gegenüberstehen.

Fol. 32v. 1) «*attibolj*». Dreiseitige Basis mit bacchischen Attributen; zwei gleichartig gearbeitete Exemplare aus der Sammlung Grimani, gegenwärtig in Venedig, Mus. arch. n. 114 (63) und 123 (67). Zahlreiche Abweichungen vom Originale stempeln auch diese Zeichnung als flüchtige Copie nach fremder Aufnahme; in der Plinthe die von den Bukranien herabflatternden Bänder sowie die gefüllte Fruchtschwinge und das Körbchen oberhalb der Fruchtkränze ausgelassen; ferner sollte die Kalathiskostänzerin (genau im Profil nach links) mit den Zehenspitzen auf dem Sockel aufstehen; während anderseits zwischen ihrem Kalathos und dem bekrönenden Aufsatze ein Zwischenraum ist, enthält letzterer nur drei (nicht vier) Panmasken zwischen dem Weinlaubgewinde usw.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 30v «A TIGHOLI-INTRIANDOLO»; Antonio da Sangallo d. j., Uff. dis. arch. n. 1208 «*(nella) Chiesa sono due triangoli bellissimi pieni di belle cose*» (anknüpfend an eine Notiz über die beiden vaticanischen Telamonen, welche damals in Tivoli am Eingange des bischöflichen Palastes aufgestellt waren); cod. Pigh. fol. 308v ohne Ortsangabe. Eine naturgetreue Wiedergabe in dem Bilde der heiligen Familie unter der Eiche aus der Schule Raffaels im Mus. del Prado (n. 371) in Madrid sowie in dessen Copie in München, Alte Pinakothek n. 1056.

Barbault, Les plus beaux mon. de Rome anc. pl. 51; Zanetti, Delle ant. statue gr. e rom. II 34; Valentinelli, Dei marmi scolp. del Mus. arch. tav. 7; Dütschke, Ant. Bildw. V n. 127 und 131.

2) Zwei Grotteskenmotive.

3) Zwei Rhomben mit concentrisch angeordneten Palmetten und Fruchtkörbchen unbekannter Bestimmung; ihr Frührenaissancecharakter augenfällig.

Fol. 33. «*Capo diboue*». Aufriß des Grabmales der Caecilia Metella (bis 1485 im Besitze der Orsini). Copie, wie aus mehreren Ungenauigkeiten deutlich hervorgeht (vgl. Canina, Edif. IV tav. 272). Die Anzahl der Quaderschichten von 14 auf 19 erhöht; die Quaderteilung vollständig verändert, indem auf eine Schichte gleich

langer Quadern stets eine Schichte folgt, in welcher abwechselnd die Lang- und die Stirnseiten nach außen gekehrt sind (s. Durm, Bauk. d. Römer[2] 203 f.). Ferner ist der Fries mit den Bukranien und Blumengewinden zu niedrig gezeichnet, der darunter befindliche Rundstab zu stark ausladend, das Feld mit dem Tropäon nur begonnen und der Wortlaut der Grabinschrift CIL VI 1274 fehlerhaft wiedergegeben (Caceliae, Cretict und Meteilae statt Caeciliae, Cretici und Metellae). Die Vorlage für diese Zeichnung dürfte wahrscheinlich ein Reconstructionsversuch gewesen sein, da auch der mittelalterliche Zinnenkranz ausgelassen. Aufnahmen des Grabmales aus dem 15. Jhdt. sehr selten. «Capo di Bove» ist ja noch heute die volksübliche Bezeichnung.

«*Apresso auia appia a | cāto alteatro*». Ansicht der Fassade von S. Urbano alla Caffarella unweit des Circus Maxentii ad catecumbas an der Via Appia, auf welchen die obige Bezeichnung «*a cāto alteatro*» zu beziehen ist. Ebenso infolge einzelner Ungenauigkeiten nicht als Originalaufnahme anzusehen; die sieben vorgelagerten Stufen ausgelassen, der dreiteilige Architrav als ein eigenes Gebälk für sich behandelt, das Medaillon in der Giebelfläche zu groß gezeichnet usw. Die Säulen der Vorhalle noch nicht vermauert. Fol. 33v.

Zahlreiche Zeichnungen in den einzelnen Sammlungen architektonischer Handzeichnungen: Baldassare Peruzzi, Uff. dis. arch. n. 410; Wien, k. k. Hofbibliothek, S. A. H. n. 204 und 205; Anonymus Destailleur, Berlin, k. Kunstgew.-Mus. n. 67 (86) usw. Canina, Edif. II tav. 77.

1) «*inchauaglj*». Stück eines Nereidensarkophags. Ein jugendlicher Triton, vom Rücken gesehen, mit einem Gewandstück über dem linken Unterarm, blickt zurück auf eine Nereide, die er mit der Rechten umfaßt, während sie ihre Rechte auf seine linke Schulter legt. Sie ist fast nackt und läßt sich, während sie die Beine einschlägt, von dem Triton linkshin schleifen. Ein Eros, der auf dem Schwanzende des Triton reitet, legt die Rechte an das Gewand der Nereide, als wollte er es noch weiter wegziehen. Fol. 34.

Verschollen. Das Seitenstück s. auf fol. 34v. Nach einer wahrscheinlichen Vermutung Roberts gehörten beide Scenen zu dem Guirlandensarkophag n. 2, etwa links und rechts von dem dort abgebildeten Stück, wenn nicht vielmehr das Stück n. 2, nach dem rechten Umriß zu schließen, an das rechte Ende gehöre; die Art, wie das Terrain seitlich abschneidet, sowie die gleiche Haartracht der Nereiden spreche hierfür. Über Antiken auf Monte Cavallo vgl. Michaelis, Röm. Mitt. 1898 257; vgl. fol. 39 und 58v.

2) «*inchanagli*». Stück eines Nereidensarkophags. Zwei Eroten tragen auf den Schultern eine schwere Fruchtguirlande. Darüber im Ausschnitt eilt ein jugendlicher Triton auf Wellen nach rechts; auf seinen Fischwindungen sitzt eine nackte Nereide mit wallendem schmalen Mantel, den sie mit der erhobenen Rechten zu greifen scheint, während die Linke auf dem Knie ruht.

Verschollen; s. oben zu n. 1. Vgl. Matz-Duhn, Ant. Bildw. n. 2428—30; P. Jacques, Album fol. 24; Bouillon, Mus. des ant. III basrel. 14; Clarac II 194, 92 n. 492. (M)

Fol. 34v. 1) Stück eines Nereidensarkophags. Triton, Nymphe und Eros; genaues Gegenstück zu fol. 34, 1 (vgl. das dort Bemerkte).

2) «*uolta delle ciuette*». Vom Rand einer Decke im Goldenen Hause Neros. In der Mitte ein Candelaber im Grotteskenstil, auf dessen oberstem Kelche die obere Hälfte eines großäugigen Eulenkopfes mit Blattaufsatz ruht. Rankenwerk entwickelt sich symmetrisch aus den Füßen des Candelabers und endet beiderseits oben neben ihm. Aus den unteren Akanthusblättern entwickelt sich beiderseits eine Volute, auf deren Kelchblume eine Eule sitzt, das Haupt wiederum mit einem federartigen Blattaufsatz geschmückt.

Die Decke gehörte zu dem Mittelsaale (26 bei Mirri, Vestigia delle Terme, 27 bei Ponce, Bains de Titus) des Teiles der domus aurea, der sich unter den Trajansthermen erhalten hat (vgl. zu fol. 10). Die reich auf weißem Grund bemalte Decke ist bei Mirri Taf. 6, Ponce Taf. 5 abgebildet und von Carletti, Le ant. camere S. XXX beschrieben. In dem äußersten Streifen war auf gelbem Grunde das hier viel genauer als bei Mirri wiedergegebene Motiv zwölfmal vollständig und viermal etwas gekürzt wiederholt. Eine ähnliche Skizze findet sich im Barb. Skb. Giulianos da Sangallo fol. 11v unten (von C. v. Fabriczy a. a. O. S. 37 nicht erwähnt). Vgl. fol. 12v, 58 und 65. (M)

Fol. 35. 1) «*di musaico nella | turpea*». Aufriß der Apsis von SS. Cosma e Damiano mit der ursprünglichen Marmorincrustation, welche im 17. Jhdt. (vermutlich bei der durchgreifenden Restauration unter Urban VIII um 1632) einem barocken Chorgestühle weichen mußte. Den Zusammenhang mit SS. Cosma e Damiano ergibt der Rankenfries mit Vasen zwischen symmetrisch angeordneten Füllhörnern und das darüber befindliche Zickzackornament, wie ein Vergleich mit G. B. de Rossi, Musaici cristiani tav. XV lehrt. Auch das quadratische Feld und die mit «*Lettere*» bezeichnete Fläche der Weihinschrift Felix' IV (526—530) sowie die das Mosaik der Halbkuppel begrenzende Fruchtschnur scheinen für die Richtigkeit dieser Deutung zu sprechen. Dem steht nur die Bemerkung «*nella*

turpea» gegenüber. Wenn sich hierfür auch die örtliche Begrenzung nicht fixieren läßt, so erscheint doch SS. Cosma e Damiano zu weit entfernt, um noch mit dieser Bezeichnung bedacht werden zu können. Da jedoch die Zeichnung gewiß wieder nur eine Copie nach fremder Aufnahme ist, wobei gar manche Ungenauigkeit unterlaufen sein mag, darf dieser Bezeichnung nicht allzu viel Gewicht beigelegt werden. Ob der unterhalb des Füllhörnerfrieses befindliche Streifen «*dipietre dipocho rilieuo*» mit derartigen «emblematibus incisis» geschmückt war, wie es die Zeichnung im cod. Vat. lat. 3439 fol. 30 (abgeb. in Fig. 48, hier in

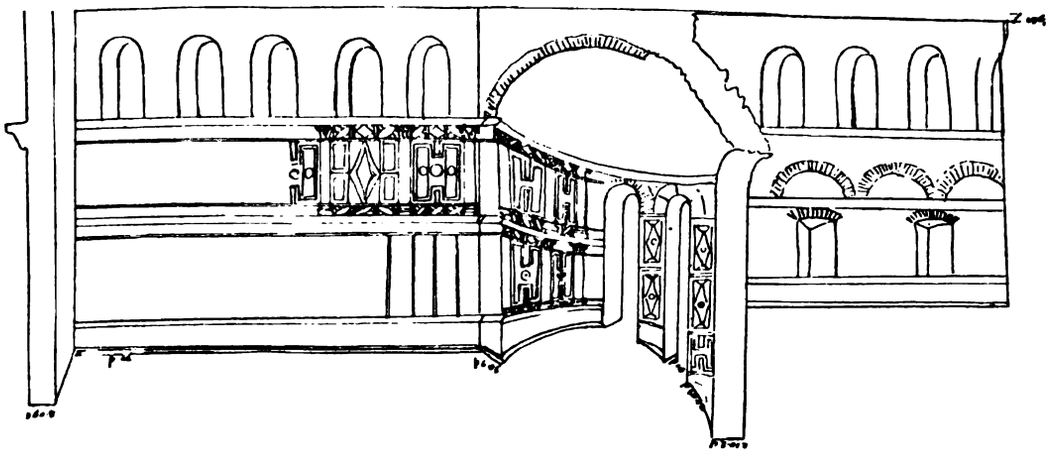


Fig. 48 Längsschnitt durch das Templum Sacrae Urbis.

Capitellhöhe laufend) zeigt, muß dahingestellt bleiben; denn die Zeichnung im Ursinianus ist ja auch nur eine Copie, und, wenn schon bewiesen ist, daß die Marmorincrustation erst nach dem Umbaue der Apsis unter Felix IV (vgl. Lanciani, Bull. com. 1882 p. 40) ausgeführt worden, so ist es ja noch immer fraglich, ob hierbei das System der Langhauswände beibehalten wurde. Freilich muß ihr Zustand im 16. Jhdt. ein trostloser gewesen sein. Onofrio Panvinio (s. u.) sagt ja von ihr: «fuit elegans et elaboratis marmoribus et tabulis maximis sectis incrustatus, quae erant albi et alii coloris, tam puris quam emblematibus incisis, quarum maior pars sublata est».

Betreffs der Marmorverkleidung vgl. die Weihinschrift Felix' IV; Andreas Fulvius, Antiqu. Urbis Romae, 1527, fol. 86^{v}: «Extant adhuc (in templi abside) quaedam ex priscis ornamentis uestigia marmoreae incrustationis quibus totum antea incrustatum erat»; Pirro Ligorio, cod. Parisin. 1129, c. 341 mit Bericht über die Plünderung unter Pius IV; ders. cod. Bodleian. fol. 13—15 mit zwei Plänen (reprod. bei Middleton, Archaeologia LI 2

p. 495 f.); Onofrio Panvinio, cod. Vat. lat. 6780 fol. 45; Pompeo Ugonio, Stazione sacre fol. 178v; Etienne Dupérac, Vestigi (1575) tav. 4 und cod. Parisin. franc. 382 fol. 88. Ferner de Rossi, Bull. d' arch. crist. 1867 p. 63 und Musaici cristiani XV p. 1; Lanciani, Bull. com. 1882 29 ff.; 1899 1 ff. und Stor. d. scavi I 68 (1462); 56 (1485); II 72 (1585).

2) «*di musaico ī fonte*». Fruchtschnur aus dem lateran. Battistero S. Giovanni in fonte.

Fol. 35v. 1) «*ī sancto iānj*». Säulenschaft, umhüllt mit symmetrisch aufsteigendem Rankenrelief; unten ein abschließender Blattkelch, aus dem sich die Ranken vertical entwickeln, nur durch eine schmale horizontale Ornamentzone unterbrochen, welche am Originale genau in die Mitte der Säulenhöhe zu liegen kommt, so daß also die Zeichnung nur zwei Drittel des ganzen Schaftes wiedergibt. S. Giovanni in Laterano als einstiger Standort sonst nirgends bezeugt. Zwei Exemplare dieses Typus im Mus. Lateran. (n. 614, das zweite unnumeriert), ein drittes, unvollständiges (ohne Blattkelch) und ziemlich beschädigtes im Kreuzgange des Mus. delle Terme (Westcorridor, nächst dem Eingange).

Cronaca, Uff. coll. Santarelli n. 161v: «*A santta prosedia*» (S. Prassede); M. v. Heemskerck, Skb. I fol. 70v ohne nähere Angabe.

Dieses Umspinnen glatter Säulenschäfte mit solch zartem Rankenwerk hat in der Früh- und Hochrenaissance vielfache Nachahmung gefunden. Es seien im folgenden nur Beispiele angeführt, in denen speciell das vorliegende Rankenmotiv fast unverändert übernommen wurde, so daß die Bekanntschaft mit dem antiken Originale vorausgesetzt werden darf. Die erste und älteste Anwendung dürfte wohl am Grabmale Pauls II stattgefunden haben, an dessen Säulen selbst der Blattkelch und das unterbrechende Band copiert erscheinen (vgl. die Zeichnung im Berolin. fol. 82 n. 187; Müntz, Les arts à la cour des papes II 48 f.; Tschudi, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlg. IV 169 ff.; Gnoli im Arch. stor. dell' arte III 175 ff.; Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals 244 ff. und Taf. 24); weiters, wenn auch mit einzelnen Abweichungen, an den Grabmälern der Cardinäle Girolamo Basso und Ascanio Maria Sforza im Chor von S. Maria del Popolo (Letarouilly, Édif. III tab. 242; Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 130 und 139; Bode-Bruckmann, Denkm. d. Ren.-Sculpt. Taf. 533 und 534); an einer Statuennische im Mus. Naz. zu Florenz (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Benedetto da Rovezzano S. 2); am Chorgestühle des Domes von Gubbio; an der Orgel im Dom von Arezzo (s. H. v. Geymüller a. a. O., Giorgio Vasari Taf. 11); an der Wandvertäfelung in der Sacristei von S. Maria in Organo in Verona (Wiener Bauhütte XX Taf. 2).

2) Capitell. Akanthusblattkranz, darüber vier Eckblätter als Stützen für die Voluten, deren Schleifen sich zu Palmetten entwickeln. Von Giuliano da Sangallo im Barberinischen Skizzenbuche fol. 11 (3. Reihe n. 2) bedeutend sorg-

fältiger gezeichnet. Das Kymation in der bekrönenden Plinthe sowie die Unausführbarkeit der Palmette verbieten, an ein antikes Capitell als Vorlage zu denken, so daß beiden Zeichnungen eine phantastische Frührenaissance-Composition zugrunde gelegen sein dürfte.

3) «*fiume del | larcho di lutio*». Flußgott vom südlichen Seitenbogen (Capitolsseite) des Arcus Septimi Severi; vgl. Bartoli-Bellori, Veteres arcus Augustorum tab. IX.

1) «*inchifa laualle*». Cippus des Amemptus, Vorderseite. Der Cippus hatte Fol. 36. noch seinen heute verlorenen Aufsatz, den schon Boissard nicht mehr vorfand: einen Giebel mit Kranz und Schleifen und zwei Eckakroterien mit jugendlichen Masken; ebenso ist das obere Gesims (Platte, steigendes lesbisches Kyma, Zahnschnitt, fallendes lesbisches Kyma) vollständig. Der Cippus selbst ist nicht schlank genug geraten; daher sind die beiden oberen Fruchtgehänge zu gerade, die Hauptguirlande zu rundlich ausgefallen. Die Fackeln an den Ecken sollten kräftiger und länger sein, die tragenden Eberköpfe tiefer sitzen. Den zu weit gewordenen Raum zwischen Kranz und Fackel füllen flatternde Bänder statt steifer Wollschnüre; ebenso ist der Adler unter der Inschrift zu lebendig bewegt. In der Kentaurengruppe ist die Haltung des Eros links falsch wiedergegeben und seine Querflöte weggelassen; in der Kentaurin rechts ist ihr Geschlecht anscheinend übersehen, die kleine Psyche auf ihrem Rücken in einen Eros verwandelt (dies ebenso bei Boissard); Rhyton und Krater unter den Vorderfüßen der Kentauren hat der Künstler übersehen. Endlich ersetzen die Buchstaben ·D· ·N· ·S· die Inschrift: DIs Manibus | AmemptI divae Aug . l . | Lalus . et . Corinthus . l. (CIL VI 11541).

Die «chasa la Valle» (nicht «chiesa», denn es gab damals noch keine Chiesa della Valle) ist das durch einen schönen Zeuskopf und das Menologium rusticum bekannte Haus in der Via della Valle, das damals wohl Bernardino (einem Vetter des Cardinals Andreas), später Francesco, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Bruto della Valle (Aldrovandi 221), noch später dessen Sohn Orso gehörte (Michaelis, Jahrb. 1891 219; 222); alle vier Besitzer werden von Jucundus, Sabinus Metellus, Smetius genannt (s. zu CIL a. O.). So steht denn bei der viel genaueren Zeichnung des Pighianus fol. 84 (n. 127 Jahn) die Beischrift «Bruti de la Valle», die im Coburgensis fol. 197 (n. 104 Matz) fehlt. Bei Boissard III 144 «apud episc. Vallaeum» liegt wohl eine Verwechslung mit dem Palazzo Valle-Rustici-Bufalo vor; vgl. Jahrb. 1891 S. 237 n. 188. Im Louvre kennt den Cippus bereits Séguier in der ersten Hälfte des 18. Jhdts. (CIL a. O.); dann erscheint er 1802 in der zweiten Notice de la gal. des ant. n. 213 (Michon, Mém. de la Soc. des antiqu. de France LVIII, 1899, S. 91 [1])

ohne Angabe über die Herkunft; dann Mus. Napoléon IV 40; Bouillon, Musée III, cippes choisis romains Taf. 2, 5; Clarac II 185, 177 n. 325; Froehner n. 373. Jetzt in der Salle de la Pallas de Vellétri n. 488. Die beste Abbildung bei R. Zimmermann, Lessings Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet», Progr. des Katharineums in Lübeck 1905, zu S. 5 ff.

2) Einteilung eines Mosaikfußbodens, eher als einer Decke. Neun Achtecke, deren mittelstes in einem Quadrat einen Kreis mit einer Rosette (?) aufweist.

3) «*fregio . delchoperhio . delamazone*». Sarkophagdeckel mit vier am Boden sitzenden Amazonen, Pelten und Helmen; an jedem Ende ein behelmter Kopf. Wenn in der Beischrift, wie Robert (Ant. Sark.-Rel. II S. 94) vermutet, der einzige Amazonensarkophag des Skizzenbuches (fol. 55) gemeint ist, so kann die Zeichnung, wie Robert richtig folgert, trotz der Eckmasken nicht die ganze Länge des Deckels, sondern nur einen Teil einer gleichförmigen Composition wiedergeben; was übrigens auch der Fall sein würde, wenn der Deckel zu einem anderen Sarkophag gehörte (vgl. Robert Taf. 32, 77). Allem Anschein nach hat der Zeichner die beiden mittleren (B C) von vier ähnlichen Gruppen (A—D) ausgewählt. Denn nach dem Berolinensis (Robert Taf. 32, 78′) war wenigstens ein Teil des Deckels später im Besitze Guglielmos della Porta. Hier folgt auf eine behelmte Maske eine Gruppe A und unmittelbar anschließend unsere linke Gruppe B, darauf die Andeutung einer Fortsetzung nach Art unserer rechten Gruppe C. Im Britischen Museum aber enthält ein Sarkophagdeckel (Robert 32, 78) mit Weglassung der Masken die Gruppen A B C, letztere darin abweichend, daß hinter der Amazone links ein hängendes Schwert statt des Köchers und Bogens erscheint und die Amazone rechts ihr Haupt in ihre linke Hand stützt, indem die Pelta ihr mit der convexen Seite zugekehrt ist. Immerhin ist die Ähnlichkeit der Gruppe C im Original und in unserer Zeichnung so groß, daß Guglielmo, wenn er, wie Robert vermutet, die Gruppe C selbst hinzugefügt hat, eine der unserigen ähnliche Vorlage benutzt haben muß. (Ein wenig anders Robert S. 94.) — Unter der Zeichnung steht von der zweiten Hand neben dem gewohnten Kreuz «*freso optimus adüte*» *(aduerte)*, ein Hinweis auf die Verwendbarkeit des Motivs.

Unsere Zeichnung ist bei Robert S. 95 n. 78″b abgebildet. Vermutlich befand sich der Deckel mit seinem Sarkophage damals bei SS. Cosma e Damiano (s. zu fol. 55). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war der Deckel oder ein Stück davon «nella casa di fra guglielmo del piōbo jn strada julia» (Berolin. fol. 50). Zwei Jahrhunderte später war das Stück im Kloster Camaldoli bei Frascati (Anc. Marbles Brit. Mus. X S. 116) und ward vom Cardinal Passionei, Winckelmanns Gönner, an Townley verkauft (Ellis, Townley Gallery II 191). Mit dessen Sammlung kam es in das Britische Museum: Anc. Marbles X Taf. 45.

(M)

1) Festons von den beiden Langseiten des Sarkophags, welcher einst Fol. 36v. im Garten des Pal. Caffarelli stand und seit 1885 sich im k. Museum zu Berlin (n. 843 a) befindet. Zwei aus Blättern, Blumen und Früchten zusammengebundene Guirlanden mit flatternden Tänien an die Hörner von Bukranien befestigt. Über der oberen eine Kanne mit geschweifter Mündung und geriefeltem Kelche, mittels eines Bandes an einen Nagel aufgehängt; sie ist am Original steiler geneigt, da der Fruchtkranz tiefer herabhängt. Die Bukranien viel zu breit und zu niedrig gezeichnet, das umgrenzende lesbische Kyma ausgelassen; die Zeichnung daher wieder keine Originalaufnahme, sondern nur Copie. Die Gestalt und besonders der ornamentale Schmuck der Kanne stellen es außer Zweifel, daß wir es mit den Guirlanden des Caffarelli-Sarkophags zu tun haben und nicht vielleicht etwa mit einem verloren gegangenen Stücke von der Ara Pacis (die ersten Festonplatten derselben erst 1568 gefunden). Über die Zugehörigkeit des Sarkophags zum augusteischen Kunstkreise infolge des flachen Reliefs und der naturalistischen Behandlung vgl. v. Hartel-Wickhoff, Die Wiener Genesis S. 21 Anm. 2; Matz-Duhn, Ant. Bildw. II n. 2401; Beschr. d. ant. Sculpt. S. 328; Altmann, Archit. u. Ornam. d. ant. Sark. S. 66 Fig. 25.

Über dem unteren Fruchtgehänge von der zweiten Hand das gewohnte Kreuz und hierzu die Bemerkung «*ad cur tile sup^r (ve)l infra*».

2) Friesornament von einem Rundbau in der Nähe von Tivoli. Zwischen zwei Candelabern lebhaft gewundene Ranken, welche, von einer mit Blattkranz und Fruchtkorb bedeckten Maske ausgehend, sich symmetrisch nach beiden Seiten hin entwickeln; darin zwei springende Panther. Copie, wie aus einzelnen Ungenauigkeiten zu ersehen ist; so lehnen sich die beiden Panther (beinahe um die Hälfte zu klein gezeichnet) mit ihren Körpern über die Ranken und stützen sich mit ihrer vorderen Pranke auf die Rosetten. Ein 2·2 m langes Stück dieses concav gebogenen Frieses im Mus. Chiaramonti unter n. 510 A—512 (vgl. Gerhard-Platner, Beschr. d. Stadt Rom II 2 71; Amelung, Die Sculpt. des Vat. Mus. I Taf. 69 und S. 650 [b] ohne jegliche Angabe über ihre Herkunft); ein ebenso langes Stück (mit vier Panthern) nach Bart. Cavaceppi, Racc. d' ant. stat., Roma, 1769, II tav. 37 «in Inghilterra», woselbst es sich noch gegenwärtig vermutlich in Privatbesitz befinden dürfte. Über die ursprüngliche Bestimmung und Herkunft dieses Frieses aber gibt uns Gio. Batt. Montano nähere, wenn auch nur dürftige Auskunft. In tav. 12 seiner Racc. de tempii e sepolcri disegn. dall' antico ist ein kleiner Monopteros mit einem von Säule zu Säule concav einspringenden Gebälke (ähnlich dem Rundtempel zu Baalbek) dargestellt mit der

Bemerkung: «Questo tempio fù trovato à Tivoli, richissimo di ornamenti de quali ve se ne mostra la cornice, e l' ornamento del fregio». Dieses Friesornament (in Fig. A in größerem Maßstabe gestochen) ist identisch mit unserem Rankenmotiv; die concave Ausbauchung am vaticanischen Stücke deutlich zu erkennen. Einen weiteren Beleg für die Herkunft aus Tivoli bietet die Aufnahme eines kurzen Streifens unseres Friesornamentes in Ch. H. Tatham, Grec. and Rom. Architectural Ornament, London, 1826, Taf. 11 mit der Beischrift «found at Tivoli». Andere Zeichnungen dieses Rundbaues sowie des Frieses aus dem 15. und 16. Jhdt. sind mir nicht bekannt; ob der ganz ähnliche Friesstreifen im angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. in London (fol. 100 b «*A Tiuoli*») auf denselben Bau zurückgeht, wage ich nicht zu entscheiden.

Fol. 37. «*del chardinale difiena | trouato imonte chauallo nela | chapella derchole*». Statue eines ausruhenden Herakles in dem Motiv der lysippischen Statue. Sie ist anscheinend vollständig erhalten, vielleicht mit Ausnahme des Löwenkopfes, wenn hier nicht etwa bloß eine unfertige Stelle der Zeichnung vorliegt. Bemerkenswert ist der hohe Felsblock, um die Keule nicht allzulang werden zu lassen.

Abgeb. in Arndt-Amelungs photogr. Einzelaufnahmen ant. Sculpt. n. 1489 (Michaelis). Der Cardinal von Siena Francesco Piccolomini, 1503 Papst Pius III, erbaute etwa um 1480 seinen prächtigen Palast an der Piazza di Siena, bei der heutigen Kirche S. Andrea della Valle. Dessen Hauptschmuck war damals noch die Graziengruppe (Albertini, Opusc. de mirab. urbis Romae, 1510, S. 86^{v}), die der Cardinal später seiner Vaterstadt schenkte. Diese Gruppe hatte früher im Pal. Colonna gestanden, bei dem sie auch gefunden worden war; vermutlich hatte sie eben um die Zeit jenes Palastbaues Cardinal Giovanni Colonna an den Cardinal Piccolomini geschenkt (de Rossi im Bull. com. 1886 S. 345 ff., der auch Prospero Colonna und die Zeit von Pius' II Pontificat, 1458—64, für möglich hält; vgl. Lanciani, Stor. d. scavi I 82). Den gleichen Weg hat, vermutlich gleichzeitig, unser Herakles gemacht; der Garten des Pal. Colonna zieht sich am Westabhang des Monte Cavallo hinauf und die «*chapella derchole*» dürfte ihren Namen vom belvederischen Torso haben, der schon vor der Mitte des Quattrocento sich im Pal. Colonna befand (Hülsen, Rhein. Museum 1894 S. 423; Michaelis in den Röm. Mitt. 1898 S. 258 f.). Aus dem Pal. Piccolomini gelangte unser Herakles, vielleicht als der Palast der Kirche S. Andrea Platz machen mußte, nach Ausweis des Cambridger Skizzenbuches (Jahrb. 1892 S. 95 Bl. 8 f.; die Identität wird mir durch Herrn Sandys in Cambridge bestätigt) an den eifrigen Kunstsammler, den «*Cardinale de carpe*», d. h. in die Vigna des Cardinals Carpi am Quirinal, wo 1550 Aldrovandi S. 296 beschreibt «un Hercole ignudo intiero, poggiato col braccio manco su la clava sua; la quale viene da la pelle del leone coverta, e sta sopra un tronco; l' Hercole tiene la sua mano dritta à dietro». (Ob die namentlich an den Armen unvollständige Statue bei M. v. Heemskerck Skb. I fol. 26 *a* identisch ist, scheint zweifelhaft.)

Wohin die Statue aus der Sammlung Carpi gekommen sei, weiß ich nicht zu sagen. Von den mir bekannten Wiederholungen des lysippischen Werkes können zwei in Betracht kommen, die eine in den Uffizien (n. 95 Dütschke; Amelung, Führer n. 40; Clarac 802 C 1984 B; besser Photogr. Einzelaufn. n. 346), die aber in dem mit einem Eberfell bedeckten Felsblock ganz abweicht, während der abweichende linke Unterarm auf verschiedener Ergänzung des Zeichners und des Restaurators beruhen könnte; die zweite im Tiziansaale der Villa Borghese n. 261 (Clarac 791 1982, in keiner Beschreibung erwähnt). Nach Claracs Abbildung und nach Eggers Mitteilung stimmt diese Statue so genau mit unserer Zeichnung überein, daß an der Identität wohl nicht zu zweifeln ist. (M)

«*inuna appia fuoria diroma*». Ansicht des unter dem Namen «Tempio della Fortuna Muliebre»[1]) bekannten Backsteingrabmales aus dem zweiten Jhdt. n. Chr., welches an der Via Appia nuova zwischen dem 6. Meilensteine und der bekannten Osteria delle Capannelle liegt. Über den Anfang der Aufschrift «*inuna appia*» (statt «*inuia appia*») vgl. Einleitung S. 12. Wie aus den spärlichen Resten im Innern noch gegenwärtig zu ersehen ist, war das Untergeschoß mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, darüber erhob sich ein niederes Halbgeschoß mit je drei halbrunden Nischen auf jeder Seite für die Aschenurnen und über diesem erst der eigentliche Hauptraum für den Cultus der Verstorbenen. Die Außenarchitektur erinnert infolge der Verwendung verschiedenfarbiger Ziegel (die Pilaster sowie ihre durchlaufende Basis dunkelrot, die Wandflächen hellgelb) an den sogenannten «Tempel des Deus rediculus». Die Zeichnung, offenbar wieder eine Copie, erregt einzelne Bedenken; so erscheint das mittlere Fenster sehr fraglich und ebenso die von der unteren Pilasterstellung verschiedene Austeilung der Pilaster in dem darüberbefindlichen Geschosse unglaubwürdig (vgl. G. B. Piranesi, Le ant. Rom. II tav. 47; Nibby, Analisi stor.-topogr.-antiqu. della carta de' dintorni di Roma[2] I p. 374). Die obere Ordnung ist jetzt ganz verschwunden, vom Hauptgesimse blieb nur mehr ein kleines Stück über dem linken Fenster erhalten. Fol. 37v.

1) «*frontone disantagniolo*». Rechte Gebälkecke vom Haupteingang der Porticus Octaviae. Copie nach fremder Aufnahme; der Giebel zu steil, die Verschneidung der Sima im Giebelansatze unrichtig gezeichnet, die Abschrägungen der Fascien im Architrav nicht berücksichtigt; ferner sollte der Adler im Pilastercapitell auf einem Blitzbündel aufsitzen usw. Die Dedicationsinschrift des Septimius Severus und Caracalla (CIL VI 1034) ausgelassen. Die Bezeichnung «*disantagniolo*» nach der daneben befindlichen Kirche Sant' Angelo in Pescheria. Vgl. Desgodetz, Édif. p. 169; Canina, Edif. II tav. 140 fig. 1. Fol. 38.

[1]) Auch «Tempio della Salute» und «Seggiola del Diavolo» genannt.

2) «*nella turpea*». Vorderseite eines Sarkophags. Zwei schwebende Eroten (mit übertrieben gespreizten Beinen) halten einen runden, mit einem Gorgoneion geschmückten Schild; darunter zwei Eichhörnchen vor umgestürzten Fruchtvasen, weiters l. ein Köcher, r. ein Bogen. Die Eroten an den Ecken sind vom Zeichner ausgelassen. Gegenwärtig in der Via di S. Stefano del Cacco an der Rückseite (vor 1874 im Hofe) des Pal. Altieri als Brunnentrog aufgestellt. Matz-Duhn, Ant. Bildw. II n. 2475.

3) Detail aus einem Deckenmuster. Einander durchschneidende Kreisringe, ähnlich wie fol. 4, 2; vermutlich ebenfalls in stucco ausgeführt.

Fol. 38v. 1) «*ghalba chiamato chachabarj*». Aufriß der Bogenstellung von der angebl. Crypta Balbi. Wie schon auf S. 16 erwähnt, zweifellos keine Originalaufnahme, sondern nur fehlerhafte Copie. Abgesehen von den mißratenen Capitellen, den unrichtigen Profilen des Kämpfergesimses und der falschen Wiedergabe des Steinschnittes in der unteren Bogenstellung sind in der oberen Ordnung die Kämpferstücke und die korinthischen Pilastercapitelle ausgelassen; die beiden quadratischen Felder in der letzten der oberen Öffnungen, die alle, wie aus Fig. 49 zu ersehen ist, zugemauert waren, deuten die darin eingelassenen Fenster an. Die Bezeichnung «*chachabarj*» nach der in der Nähe befindlichen Kirche S. Maria in Cacaberis (Armellini, Chiese[2] 400) in der regio caccabariorum (urkundlich um 1384). Überreste dieser Bogenstellung, die Hülsen auf die Porticus Minucia bezieht, sind noch gegenwärtig in der Via S. Maria in Cacaberis und in der Via del Pianto zu sehen.

Aufrisse: Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 4v: «QVESTA SIE LAFACIA DICHA CHABARI CHESIDICIE CHE FV LATERME DI MARCHO AGRIPA EDE INROMA DIRIETO APIAZA GIVDEA» usw. (abgeb. in Fig. 49); Berlin, k. Kunstgew.-Mus., Sammelb. Destailleur fol. 65v (n. 3375), unbek. Ital., erste Hälfte des 16. Jhdts. («*Cacabario*») und fol. 37 (n. 3279); Seb. Serlio (Ven. 1566) III p. 75: «portico di pompeio dal uulgo è detto Cacabario».

Grundrisse: Baldassare Peruzzi, Uff. dis. arch. n. 484: «*Portico dj pompeio dal uulgo djcto cachabarjo. da altrj Casa dj Marjo e la chjesa dj San Saluatore. e nel p̄prjo edifici jn Roma e jn maggior parte e rujnato e disfacto*» usw.; danach Seb. Serlio (Ven. 1566) III p. 75; Sammelband Destailleur fol. 65v (n. 3375), wahrscheinlich ebenfalls auf B. Peruzzi zurückgehend: «*portico di ponpeio* (sic!) *dal uolgo detto cacabario da altri detto casa di mario et e la maggior parte ruuinato e diffatto*» usw., übrigens von Interesse infolge der genauen Bezeichnung der Lage («*ue e casa di santa croce*» usw.); Canina, Edif. IV tav. 143.

2) «*di musaico — Jn sancosimo edamiano*». Diese Angabe ist insofern unrichtig, als die dargestellten zwei Tauben (Enten?) zu seiten einer Vase nebst den symmetrischen Rankenornamenten nicht aus SS. Cosma e Damiano stammen, sondern

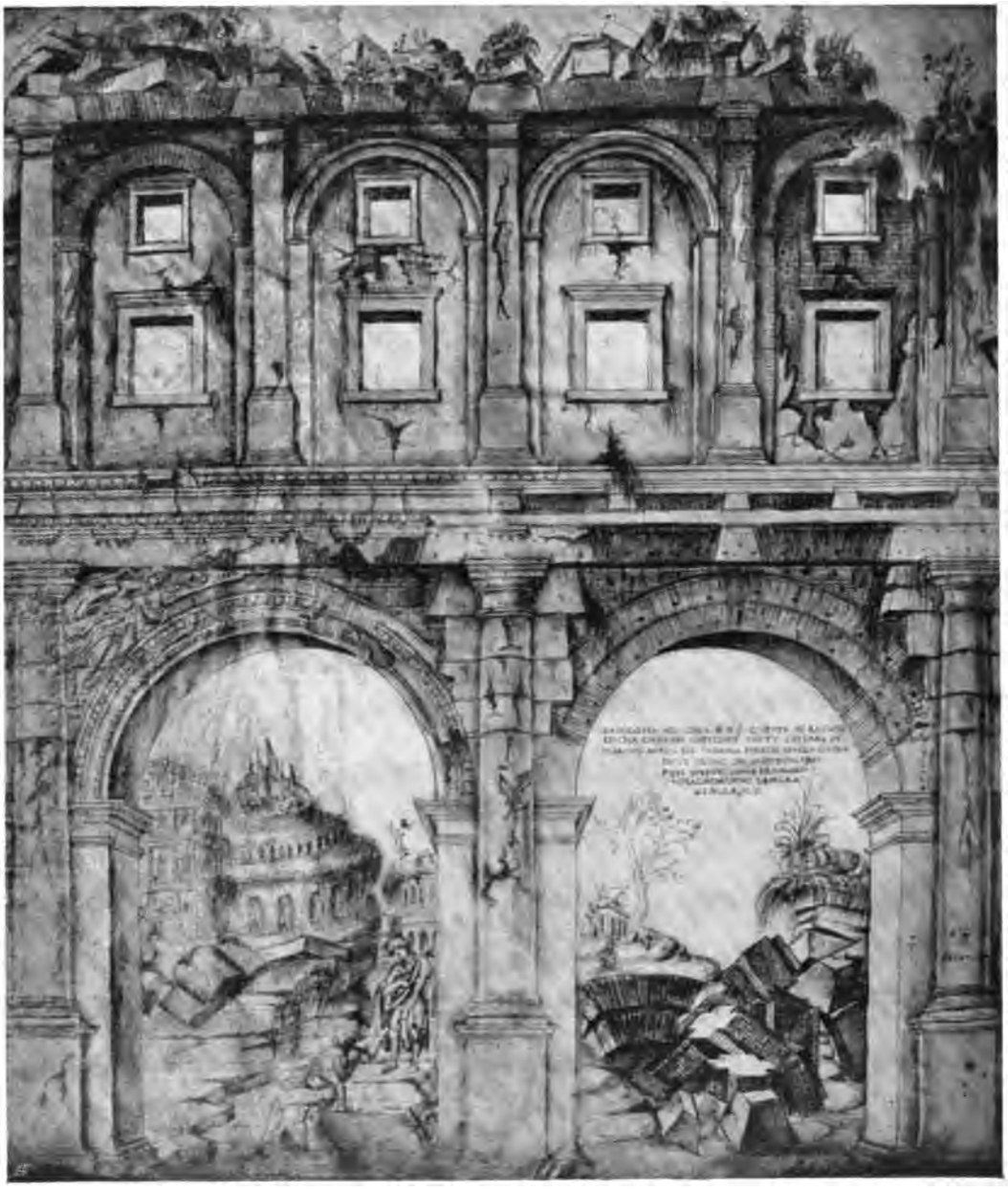


Fig. 49 Giuliano da Sangallo, Ansicht der angebl. Crypta Balbi.

ein Detail des die Apsis der Cappella delle SS. Rufina e Seconda (am lateran. Battistero S. Giovanni in fonte) nach vorne gegen den Rand hin abschließenden

Mosaikfrieses bilden. Das Apsismosaik, nach de Rossi aus dem Ende des 4. oder dem Anfang des 5. Jhdts., erfuhr unter Urban VIII anläßlich des Jubeljahres 1625 eine durchgreifende Restaurierung. Der Fries (auf goldenem Grunde) gegenwärtig größtenteils, besonders in der Scheitelhöhe, gemalt; nur an einzelnen Stellen das Mosaik noch erhalten. Vgl. de Rossi, Musaici cristiani tav. XI.

Fol. 39. Nilstatue vom Capitolsplatz, einst auf Monte Cavallo; s. zu fol. 58v. (M)

Fol. 39v. «*inchafa elcanpolino*». Vorderseite eines Sarkophags mit Dionysos Triumphzug, links wenig, rechts stärker gekürzt. Die beiden Reiter links mit der Baulichkeit im Grunde fehlen jetzt. Der Zeichner hat den Kranz um den Leib Silens übersehen und das weibliche Geschlecht der trompetenblasenden Bacchantin nicht erkannt. Dafür gibt er manches mehr als die Beschreibung bei Matz-Duhn: von den Satyrn zu beiden Seiten des Dionysos mehr als die Köpfe, den rechts fast vollständig; Silen trägt nur eine Chlamys, die den Oberkörper wenig verhüllt, in der Rechten ein Stäbchen; der jugendliche Führer der Elephanten ist vollständig erhalten (im Coburg. fehlen das rechte Bein und das Gesicht, heute viel mehr); die beiden Satyrn links und rechts von ihm sind bärtig, der links vielleicht mit einem Schurz, der rechts mit einem Fell bekleidet; der Führer des Löwen trägt ein Gewand über dem linken Unterarm und scheint in der Linken die Bande des Gefesselten gehalten zu haben. Die ganze Gruppe rechts vom Gefangenen fehlt. Wie viel von alledem auf Rechnung des ergänzenden Zeichners kommen mag, würde sich nur dem Original gegenüber feststellen lassen.

Die Sammlung Giovanni Ciampolinis (Michaelis, Jahrb. 1898 S. 199 f.; Lanciani, Stor. d. scavi I 106; 181) gelangte 1520 in den Besitz Giulio Romanos (Lanciani, Bull. com. 1899 p. 107 ff.) und ward dann zerstreut. Wir wissen nicht, wo der Zeichner des Coburgensis fol. 26 (n. 134 Matz) unseren Sarkophag aufgenommen hat. Später ward er, nicht etwa durch Vermittlung der Sammlung della Valle, zum Schmuck der Gartenseite des Casino der Villa Medici verwandt, wo er noch ist (Matz-Duhn, Ant. Bildw. II n. 2272). (M)

Fol. 40. «*ora celj*». Vorderseite eines Sarkophags mit dem Sturze Phaethons, an beiden Enden etwas gekürzt. Daß bei dem Reiter mit der Fackel (Phosphoros) der rechte Unterarm als abgebrochen gezeichnet ist (jetzt ist der ganze Arm ergänzt), erweckt ein günstiges Vorurteil; ebenso das Fehlen der Deichsel mit Joch und daß der Stab des stehenden Phaethon rechts nicht vollständiger gegeben ist. (Alles ebenso im Pighianus.) Daß die Vorderbeine des rechten Reitpferdes

übersehen sind, wiegt nicht schwer. Dagegen ist der l. Arm des rechts über Phaethon stehenden Greises (Kyknos) vermutlich vom Zeichner ergänzt, da die Hand höher am Kopf erhalten ist; ob die jetzt zur Handreichung verbundenen beiden rechten Unterarme in der Gruppe rechts wirklich ursprünglich so gehalten waren wie in der Zeichnung, erscheint um so zweifelhafter, als der noch erhaltene linke Arm des Helios nicht richtig wiedergegeben ist. Hiernach ist also Vorsicht geboten, vollends da der Coburgensis und der Pighianus den Sarkophag mit vielen abgebrochenen Teilen wiedergeben; sie sind freilich ein halbes Jahrhundert später als unser Skizzenbuch, aber diese Zeit würde eine so starke Beschädigung des Sarkophags kaum erklärlich machen. Somit ist auch auf die Ergänzungen wenig Verlaß, die an sich glaubwürdig erscheinen und vielleicht das Richtige treffen: das Händeringen der ersten Heliade (anders im verwandten Sarkophag Jacobsen in Kopenhagen, Ann. d. Inst. 1869 Taf. F; Roscher, Lexikon III, II 2198), der rechte Unterarm der dritten Heliade, das rechte Hinterbein des linken Beipferdes (vgl. Dütschke), der rechte Flügel des Schwans (vgl. Pigh. und Sark. Jacobsen), das achtspeichige Rad (ebenso Pigh.), das gekrümmte linke Bein Phaethons (noch stärker gekrümmt im Sark. Jacobsen), das unbärtige Gesicht des Eridanos (bärtig im Pigh., unbärtig im Sark. Jacobsen).

Der Sarkophag stand, als Sarg benutzt, noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts «*dentro della chiesa di Santa Maria in Araceli, a destra della porta maggiore*» (Ligorio bei Dessau, Berichte der preuß. Akademie 1883 S. 1094 n. 17, wo auch die weitere Geschichte des Sarkophags verfolgt wird). Aber schon vor 1568, dem Todesjahre Panvinios, kam er in den Giardino Colonna («in hortis familiae Columnensium Cardinalis Borromei [Cardinal seit 1560] ad SS. Apostolos»: Panvinius, De ludis circens., 1642, Taf. 50, die das Datum 1580 trägt). Es ist nicht sicher, ob die Vorderseite dort oder an dem früheren Aufenthaltsort für den Coburgensis fol. 33 (n. 158 Matz) und den Pighianus fol. 246^{v} (n. 164 Jahn) gezeichnet ward; auf einer Zeichnung der Rückseite im Ursinianus (cod. Vat. lat. 3439 fol. 62) heißt es: «*erat olim hoc antiquum marmoreum pilum in aede S. Mariae ad* [*aram coeli*]» (CIL VI 10080; 33941). Vom Giardino Colonna gelangte der Sarkophag (nach einer unsicheren Vermutung Pellis, Saggio istor. d. Gall. di Firenze I 177 durch Cardinal Ferdinando um 1570) in den Garten der mediceischen Villa di Pratolino (Gori, Inscr. ant., 1727, III Taf. 37); von dort ward er kurz vor 1779 (Pelli a. O.) nach Florenz in die damals neu hergerichtete Gallerie der Uffizien verbracht: Dütschke, Ant. Bildw. III n. 145; Gall. di Firenze IV 97; Wieseler, Phaethon Taf. n. 5. Vgl. Wieseler a. O. und Ann. d. Inst. 1869 S. 130 ff.; Knaack, Quaestiones Phaethonteae S. 72. (M)

«*ueduta dora celj*». Blick von der Nordspitze des Capitols, etwa hinter der Apsis (oder aus dem Kloster) von Araceli auf die östlichen Stadtteile. Die Fol. 40^{v}.

Mitte des Bildes nimmt die Torre dei Conti ein, zu ihren Füßen die Ruine des Templum Minervae auf dem Forum Nervae. Links von dieser der niedrige Glockenturm der Kirche SS. Quirico e Giulitta und der höhere von S. Basilio (j. S^ma^ Annunziata) in den Ruinen des Forum Augustum. An die Mauern des Augustusforums angebaut sind die festen Häuser der cavalieri gerosolimitani; am weitesten links vielleicht das in einer Urkunde von 1518 (b. Lanciani, Bull. com. 1901 49) genannte palatium magnum novum.

Jenseits der Kaiserfora (links von Torre dei Conti) auf der Höhe das festungsähnliche Kloster von S. Pietro in Vincoli, weiter links San Martino ai Monti, sodann eine Gruppe von hohen mittelalterlichen Türmen (Torre dei Capocci und Cantarelli), endlich ganz in der Ferne S. Maria Maggiore.

Rechts vom oberen Stockwerk der Torre dei Conti die Ruinen der Trajansthermen in der Vigna des Klosters S. Pietro in Vincoli; weiter in der Ferne die Bogen der Aqua Claudia und Bauten auf dem Caelius (Lateran). Am rechten Bildrande das Colosseum, dann die Apsis der Basilica Constantini. Die den Vordergrund vom Templum Minervae an diagonal durchschneidende Straße ist der in Urkunden des 14. und 15. Jhdts. öfter genannte «fundicus macellorum de archanohe», welcher neben S. Adriano in das Forum mündete. Zwischen ihr und dem Standpunkte des Zeichners große Gärten (ortus S. Basilii, ortus de Preite).

Public. von Müntz, Les arts à la cour des papes (1898) zu p. 138. Über die mittelalterliche Topographie dieser Gegend handelt eingehend Lanciani im Bull. com. 1901 20—51 mit Taf. V (ohne Kenntnis der Escorialzeichnung). Zu vergleichen auch die Darstellung dieser Gegend auf M. v. Heemskercks großem Rundbild (Antike Denkmäler II, 1893, Taf. 12), von welcher Lanciani a. a. O. p. 24 einen Ausschnitt reproduciert. (H)

Fol. 41. 1) Grotteske mit symmetrischem Aufbau aus dem «Goldenen Hause Neros». In der Mitte auf hohem Stiele eine schlanke Vase, zu deren Seiten zierliche Ranken durch zwei Paare gefesselter Panisken sowie durch zwei Pfauen belebt sind. Die einzige noch erhaltene, wenn auch minderwertige Copie dieses reizenden Motives, welche sich auf einem Blatte in den Uffizien (cat. ornam. n. 989) nebst anderen Grottesken mit der Beischrift «*grotta nera*» befindet, belehrt uns, daß dasselbe vermutlich ebenfalls wieder aus der nämlichen camera geschöpft ist, aus der auch die beiden mittleren Rankenmotive auf fol. 13 (untere Reihe) stammen. In bezug auf die Anmut der Wiedergabe sowie insbesondere auf die Sicherheit der Strichführung muß diese Zeichnung zu den besten des ganzen Skizzenbuches gerechnet werden. Der Umstand, daß im ganzen nur zwei Skizzen von dieser

Grotteske existieren, scheint darauf hinzuweisen, daß sie sich an schwer sichtbarer Stelle befand. Eine directe Anwendung in der Renaissance bisher nicht nachgewiesen; doch dürfte bei den beiden folgenden Beispielen eine Bekanntschaft mit unserem antiken Originale nicht ausgeschlossen sein: ein Niello aus dem 15. Jhdt. (symmetrisches Ornament mit Attributen des Neptun, Dutuit n. 612) und einzelne der Ornamente im Chorgestühl von S. Pietro in Perugia (Arbeiten des Stefano da Bergamo; vgl. Raim. Faucci, Bassiril. essist. nel coro della Chiesa di S. Pietro in Perugia, ibid. 1789, tav. 14, 16 und 17).

2) Drei weitere Grotteskendetails; das dritte in einer getuschten Federzeichnung in den Uffizien vorkommend, welche in Hirths Formensch. d. Ren. VIII (1884) Taf. 143 reproduciert ist; bei dem gänzlichen Mangel genauer und verläßlicher Citate in dieser sonst so wertvollen Publication war es aber nicht möglich, das Original dieses interessanten Blattes in den Uffizien wiederzufinden.

«*choliseo*». Ansicht des Amphitheatrum Flavium. Aufgenommen von der NO.-Ecke des Templum Veneris et Romae, etwa beim Eingange zum ehemaligen Giardino Mattei. Die Grenze des Erhaltenen entspricht genau dem jetzigen Zustande, nur ist, vielleicht willkürlich, das Kranzgesims des obersten Stockwerkes vollständig gezeichnet, während jetzt über dem 8. Bogen von links eine erhebliche Lücke ist. Bezüglich der bis in die Staffagefiguren übereinstimmenden Zeichnung im Soane Mus. in London (Vol. Marg. Chinnery fol. 28) s. Einleitg. S. 15. (H) Fol. 41v.

1) Vorderseite eines Sarkophags mit dem Raube der Persephone, links wenig, rechts um eine ganze Scene gekürzt. Der Sarkophag erscheint bedeutend vollständiger als heutzutage, namentlich sind die beiden Eroten, der schwebende über den Pferden und der stehende vor deren Füßen, jetzt fast ganz verschwunden. An der schwebenden Iris sind beide Arme, an der knienden Gespielin der rechte Unterarm, am Poseidon der linke Arm, an Kore die linke Hand, an Artemis der rechte Unterarm, die linke Hand und das Bein, an Athena der hinten herabfallende Helmbusch und das nackte linke Bein vollständig gezeichnet, so vollständig, daß der Gedanke an wenigstens teilweise Ergänzung durch den Zeichner nahe liegt. Dieser Verdacht wird dadurch bestärkt, daß der Dreizack Poseidons wie ein Scepter mit einem Knopf endigt. Ferner ist fraglich, ob der schwebende Eros wirklich eine Fackel in der Rechten trug und hier nicht eine falsche Ergänzung der (noch vorhandenen) ziemlich großen Flamme vorliegt, die wahr- Fol. 42.

scheinlicher zu einer zweiten Fackel Demeters gehört hat. Dagegen erscheint die gegen Kore gerichtete Kopfhaltung Poseidons natürlicher als die rückwärts gewandte des ergänzten Kopfes am Original; da dieser jedoch antik ist, zeigt sich, daß auch hierin auf unsere Zeichnung kein Verlaß ist.

Die Zeichnung entbehrt leider der Ortsangabe. In einem minder guten Erhaltungszustande erscheint der Sarkophag im Coburgensis fol. 43 (n. 170 Matz) und im Pighianus fol. 328 (n. 182 Jahn), wo er die Beischrift «*in aedibus Card. S. Florae*» führt. Der Cardinal Guido Ascanio Sforza, Conte di S. Fiora, durch seine Mutter ein Großneffe Pauls III Farnese und schon in seinem 16. Jahre mit dem Purpur bekleidet, hatte nach Aldrovandi p. 146 seine Wohnung «presso la Chiauica di S. Lucia» an der Via de' Banchi vecchi. Eine Federzeichnung ohne Ortsangabe ist in dem Teile der Sammlung dal Pozzo, den A. W. Franks dem Britischen Museum vermacht hat, fol. 83, enthalten. Jetzt ist die Sarkophagplatte in London im Soane Museum: Description of the House . . . of Sir John Soane p. 43; Overbeck, Kunstmythologie, Atlas Taf. 17, 23. Vgl. Michaelis, Anc. Marbles p. 477 n. 26 mit der dort angeführten Literatur und R. Förster, Philologus, Suppl. IV 693.

2) Oberes Stück eines Grotteskenschmuckes, vermutlich aus dem Goldenen Hause Neros. Zwei aufgehängte Fruchtguirlanden, von denen links ein Becher und ein Zweig, rechts ein Füllhorn (oder Rhyton) und Zweig herabhängen. In der Mitte ein längeres Gehänge; oben ein runder Baldachin über einem Ringe mit Vögeln und herabhängenden Binden, unten ein gefüllter Korb mit Binden, von dem weitere Ornamente sich nach unten fortsetzen. Links und rechts je ein runder Schild mit Medusenhaupt über gekreuzten Dreizacken und mit Zweigen. Alle einzelnen Elemente dieser Decoration kehren in den Wänden bei Mirri (vgl. bes. tav. 58) und Ponce wieder, nicht aber die hier wiedergegebene Zusammenstellung. (M)

Fol. 42v. 1) «*apresso asanbastiano*». Aufriß der Eingangstüre von S. Urbano alla Caffarella (vgl. fol. 33v). Einzelne Ungenauigkeiten lassen auch diese Zeichnung bloß als eine Copie erscheinen; so schließen die Pfeifen des Frieses nicht senkrecht über dem äußeren Rande der Türumrahmung ab, ferner ist die Ausladung des bekrönenden Kranzgesimses zu gering, die Neigung des darüber sich erhebenden Giebels zu steil ausgefallen (vgl. G. B. Piranesi, De Rom. magnif. et archit. tab. 35 fig. 7). Von der zweiten Hand das gewohnte Kreuz und die Notiz: «*ad ostium aliq(uod)*».

2) «*siena*». Cippus der Vipsania Thalassa (CIL VI 29012), gegenwärtig im British Museum. Copie; die leere Schrifttafel viel zu lang, die von den Widderköpfen herabflatternden Tänien unschön gezeichnet usw. Die Inschrift wie ge-

wöhnlich ausgelassen. Die Bemerkung «*siena*», welche darauf hindeutet, daß sich dieser Cippus im Besitze Francesco Piccolominis, Cardinals von Siena (nachmals Pius III) befand, entbehrt nicht des Interesses, weil dies sonst nirgends bezeugt ist und die ältesten Quellen (nur bis in die Mitte des 16. Jhdts. zurückreichend) übereinstimmend erst von seiner Existenz im Giardino Cesi zu berichten wissen.

Die Bestimmung durch die ziemlich getreue Wiedergabe bei Boissard, Topogr. Romae III p. 86 erfolgt. Millin, Les beaux arts en Anglet. II p. 75; Ellis, Townley Gall. II p. 269; Smith, A Catalogue of sculpture in the Brit. Museum III n. 2380 Fig. 54. Nach Michaelis eine Zeichnung in der Sammlung dal Pozzo—A. W. Franks im Brit. Mus. II 35.

3) Zwei Helme (Frührenaissance); vgl. fol. 161 und 161A im angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. in London.

«*choliseo*». Stuckdecoration einer Gurte im nördlichen Haupteingange des Amphitheatrum Flavium (in der Achse des Einganges XXXVIIII). Aus dem zweiten äußeren Umgange gelangt man nämlich in die dreischiffige Halle 12 (Canina, Edif. IV tav. 165) durch drei Bögen, von denen der mittlere gerade in die kleine Achse des Colosseums fällt, während die beiden seitlichen den Eingängen XXXVIII und XXXVIIII entsprechen; ihre Gurten waren mit Stuckcassetten (direct auf dem Travertin aufgetragen) geschmückt, deren Einteilung jedoch an jeder verschieden durchgeführt war. Andere Aufnahmen sowie die spärlichen, noch heute sichtbaren Überreste lassen erkennen, daß unsere Zeichnung die Felderteilung der Gurte XXXVIIII wiedergibt; diese mag schon damals gegenüber den beiden anderen leidlicher erhalten gewesen sein. Die figürlichen Darstellungen in den einzelnen Feldern sind von den übrigen Aufnahmen so abweichend gezeichnet, daß der Versuch einer Deutung wohl unstatthaft wäre. Wertvoll dagegen ist die Wiedergabe des Kämpfergesimses, welches, ebenfalls aus Stuck hergestellt, die Annahme einer

Fol. 43.

Fig. 50 Marten van Heemskerck, Partie aus dem nördlichen Haupteingange des Colosseums.

späteren Entstehungszeit aller dieser Decorationen wesentlich bestärkt. Von dem damaligen Zustande — die Pfeiler staken bis zur halben Höhe in der Erde, so daß die Cassetten beinahe mit den Händen noch erreicht werden konnten — gibt die Skizze M. v. Heemskercks (Berlin, Skb. II fol. 58, abgeb. in Fig. 50) das anschaulichste Bild.

Nibby, Roma nel 1838, parte antica, I p. 427; Michaelis im Text zu n. 1491 von Bruckmanns Photogr. Einzelaufnahmen ant. Sculpturen; Petersen, Vom alten Rom[2] 65. Zu den von Lanciani (The ruins and excav. p. 381) und dem Herausgeber (Festheft der Wiener Studien zum sechzigsten Geburtstage Eugen Bormanns XXIV 2 S. 205 ff.) seinerzeit zusammengestellten Zeichnungen sei noch die folgende hinzugefügt: Gio. Ant. Dosio, Uff. cat. ornam. n. 1684 (*«un sotto arco di stucco»*).

Fol. 43[v]. 1) *«ritonda»*. Ansicht des Pantheons von vorn. Die Säulen der Vorhalle sind bis über die Basen verschüttet: daß man auf einer Treppe von circa 12 Stufen vom Platz in die Halle hinabstieg, zeigt die (bei J. Springer, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. 1891 S. 122 reproducierte) Zeichnung M. v. Heemskercks (Skb. II fol. 2; vgl. Michaelis, Jahrb. 1891 S. 155). Erst unter Paul III scheint der Platz auf gleiches Niveau mit der Vorhalle gebracht worden zu sein (Lanciani, Stor. d. scavi II 239). Das äußerste linke Intercolumnium der Vorhalle ist völlig geschlossen, die übrigen in ihrem unteren Teile durch eine übermannshohe Mauer abgesperrt. Rechts von der Vorhalle ein niedriges Haus mit Bottega. Auf dem Architrav, doch nicht an der richtigen Stelle, der Anfang der Inschrift M EGRIPPA (sic!). Der romanische (?) Glockenturm auf der Mitte des Giebels der Vorhalle (gezeichnet bei M. v. Heemskerck, Skb. I fol. 10, abgeb. in Fig. 51; Dupérac tav. 35; Alò Giovannoli II tav. 65) ist weggelassen. Vor der Front l. antike Badewanne aus Porphyr (jetzt Grab Clemens' XIII in der Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano), r. kleinere Schale aus Porphyr (seit 1592 in Ferrara; Lanciani, Not. d. scavi 1891 268 und Stor. d. scavi I 15). Die beiden Löwen aus Basalt (jetzt im Vat. Mus. Egiz.), welche bereits Giovanni Rucellai (1450) auf dem Platze vor der Kirche sah (Arch. d. soc. Rom. di stor. patria IV 573), sind weggelassen.

Vgl. Michaelis, Jahrb. 1891 136 (zu M. v. Heemskerck Skb. I fol. 10), wo noch hinzuzufügen der schöne Stich Lafreris (1549) und Lanciani, Not. d. scavi 1881 267 f.; 1882 346; ders., Stor. d. scavi II 236—240.

2) *«asanto lorenzo fuor delle mur»*. Details aus dem Friese von S. Lorenzo fuori le mura, gegenwärtig im Capitolinischen Museum, stanza dei filos. n. 99 bis 107. In der oberen Reihe Aphlaston (n. 105), Akrostolium, Anker mit Strick,

Fig. 51 Marten van Heemskerck, Ansicht des Pantheons.

Prora nach r. (3 Schwerter, Eberkopf, Delphin), Bukranium, Napf mit Lituus; in der unteren Reihe Akrostolium mit flatterndem Band und herabhängendem Pinienzapfen (n. 102), Prora nach l. (3 Schwerter, Eberkopf, Seepferd), Napf, Acerra mit Zweig hinter dem geöffneten Deckel, Thymiaterion (n. 99).

M. v. Heemskerck, Skb. I fol. 21; 53 (vgl. Michaelis, Jahrb. 1891 138; 149); Sammelband Destailleur fol. 60^{v} (n. 3346); Bottari, Mus. Capit. IV tav. 34; Righetti, Descr. d. Campid. 336—337. (H)

«*disanta maria ritonda*». Aufriß eines rundbogigen Tabernakels aus der Rotunde des Pantheons; im Hintergrunde der Nische ein runder Altar. Diese Zeichnung verdient insofern Beachtung, als sie übereinstimmend mit den in der Innenansicht der Rotunde von fol. 30 gezeichneten Tabernakeln den bloßen Travertin(?)-Kern der ihrer Marmorverkleidung beraubten Säulensockel wiedergibt, im Gegensatze zu allen uns erhaltenen älteren Aufnahmen, welche durchgängig ein gemeinsames Postament zeigen (vgl. Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 27^{v} usw.). Einzig allein im angebl. Skizzenbuch des Andreas Coner im Soane Mus. (ed. Ashby) Fol. 44.

fol. 63 sind die Sockel getrennt gezeichnet. Von Restaurationen der einzelnen Tabernakel auf Kosten frommer Stiftungen weiß Pirro Ligorio, cod. Taur. XIII fol. 47—55^{v} zu berichten (s. Lanciani, Stor. d. scavi II 237). Von der zweiten Hand drei Kreuze und in der rechten oberen Ecke die Beischrift: «*Ad hostium principale domus*».

Fol. 44^{v}. 1) «*infantamaria · intrifteueri*». Linke Hälfte der Vorderseite eines Sarkophags mit Philoktetes Abholung. Es scheint, daß der Zeichner zuerst die rechte Hälfte copieren wollte und daher die beiden Knaben nebst der schweren Fruchtguirlande entnahm, indem er dem Knaben links statt der schreitenden eine ruhigere, für den Abschluß geeignetere Haltung gab. In diesen Rahmen hinein setzte er dann das interessantere Bild der linken Hälfte. Der aus dem von Odysseus getragenen Köcher herausragende Bogen, von dem jetzt am Original nichts mehr zu sehen ist, sowie die Umwicklung (nicht Beschuhung) von Philoktets rechtem Fuße sind nur in unserer Zeichnung deutlich wiedergegeben.

Abgebildet bei Robert, Ant. Sark.-Reliefs II 150 n. 139″, wo auch S. 148 die Geschichte des Sarkophags gegeben wird. Vermutlich ward er um 1550 noch an seiner alten Stelle, in der Kirche S. Maria in Trastevere, für den Coburgensis gezeichnet (fol. 205 [n. 204 Matz]; Robert Taf. 51 139′). Dann kam er nach Florenz in die mediceische Villa Lappeggi (Gori, Inscr. ant. III, 1743, Taf. 39 S. 128 ff.), von wo er, arg zerstört, 1846 in den Garten des Conte Gherardesca (Borgo dei Pinti) verbracht ward, um dort zuerst als Gewächskasten gebraucht, dann ins Museum des Gartens gerettet zu werden (Robert Taf 51 139; Dütschke, Ant. Bildw. II n. 405; Heydemann, Mitt. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien S. 103).

2) «*fanta cicilia*». Vorderseite eines Kindersarkophags mit Waffen schmiedenden Eroten. Die linken Arme der beiden Knaben links und der Hammer sind jetzt abgebrochen.

Der Sarkophag ist auch für Pozzo gezeichnet, Sammlung Franks fol. 19 (Pozzonummer 158) im Britischen Museum. Jetzt befindet er sich im Museo Kircheriano (Heydemann, Ber. d. sächs. Ges. 1878 S. 133 n. 5).

3) Zwei runde Untersätze. (M)

Fol. 45. «*alarcho ditrafj*». Stück vom Arcus Constantini, linke Hälfte der südlichen Außenseite, so gezeichnet, als ob sich der Bau nach rechts gar nicht fortsetzte. Während die Barbarenstatuen ihrer Köpfe und Hände entbehren, sind die beiden oberen ursprünglich auf Marcus bezüglichen Reliefs und die beiden trajanischen

Rundreliefs als vollständig wiedergegeben, die Belagerungsscene des constantinischen Frieses nur skizziert.

«Arco di Trasi», so benannt nach der Familie Trasi, ist bekanntlich der mittelalterliche Name des Arcus Constantini. Zeichnungen obiger Reliefs finden sich (abgesehen von Uff. dis. arch. esp. n. 112; vgl. Einleitg. S. 28) auch im ersten Bande der Sammlung Pozzo zu Windsor (Pozzonummer 75—77); von den oblongen Reliefs (vgl. Petersen, Röm. Mitt. 1890 S. 73 ff.; Monaci, Bull. com. 1900 S. 75) der Kaiser vor dem Bogen fol. 30 (Köpfe des Kaisers und des Mannes zu seinen Füßen fehlen), der Kaiser vor den Soldaten fol. 31 (Kopf des Kaisers fehlt); von den runden (vgl. Petersen a. O. 1889 S. 322 ff.) der Auszug zur Jagd fol. 47, Opfer vor Silvan fol. 48 (der Kaiser ohne Kopf); die Belagerung fol. 51. Abbildungen der oblongen Reliefs bei Bartoli-Bellori, Arcus Taf. 32 f.; Rossini, Archi trionf. Taf. 71; der runden Ant. Denkm. I 43, 5 und 6; Arndt-Bruckmann, Denkmäler Taf. 555, 1; 560, 2 (von Arndt irrig auf Hadrian bezogen); des Silvanreliefs noch ohne Ergänzungen bei Fabretti, De columna Traiana, 1690, S. 170; des Frieses bei Bartoli 46; Rossini 73. (M)

1) Friesornament unbekannter Herkunft; Schwan zwischen zwei See- Fol. 45v.
ungeheuern.

2) «*sepoltura di remolo | atestaccio*». Ansicht der Cestius-Pyramide, dahinter die Aureliansmauer und die Porta Ostiensis (S. Paolo). Vgl. Dosio-Cavalieri tav. 47; Dupérac tav. 24; Sadeler tav. 22; Barbault pl. 46; Piranesi III tav. 40. (H)

1) «*aspoglja chrjsto*». Ansicht eines Gebälkrestes vom Forum Traiani. Fol. 46.
An den Consolen des Kranzgesimses zwei Glocken befestigt, deren Seile nach unten verlaufen. Im Friese Greif mit Putto, dessen Leib von den Hüften an in Akanthusranken übergeht. Die zwei bekanntesten Stücke davon (angeblich unter Clemens VIII beim Graben des Grundes von S. Eufemia gefunden) im Mus. Lateran. n. 59 und 68; ein circa $2{\cdot}5^{m}$ langes Stück (Fries und Architrav aus einem Stein gearbeitet) in einer der Wölbungen am Forum Traiani noch aufbewahrt. Die Bezeichnung «*aspoglja chrjsto*» bezieht sich auf die einst in der Nähe gelegene kleine Kirche S. Maria Spoglia Christo, später S. Maria in Campo Carleo genannt, welche um 1864 niedergerissen wurde (Martinelli, Roma ex ethnica sacra 181; 187; Armellini, Chiese[2] 168 ff.).

Giuliano da Sangallo, Sienes. Skb. fol. 35v: «*aspoglia crjstj j̄ roma*»; Berlin, k. Kunstgew.-Mus., Sammelband Destailleur fol. 49v (n. 3285): «*colo͞na dispoglia cristj aroma .... oggi non si troua ne si puo piu uedere*» usw. Gestochen von Jacques Prévost (Robert-Dumesnil, Le peintre-grav. franç. VIII n. 17; Nagler, Monogr. IV n. 3268, 15) «Haec est Romae ad

spolia X̄pi sed hactempestate nō uideri potest 1537»; G. B. Piranesi, Vasi e cand. I tav. 6; Canina, Edif. II tav. 119 fig. 3; Benndorf und Schöne, Ant. Bildw. des Lat. Mus. S. 39 f., woselbst noch weitere Friesfragmente angeführt sind.

2) Fries aus den «Terme di Tito». Fruchtkorb zwischen sitzenden Greifen, deren Schweife in Palmetten übergehen; darunter von dem späteren Besitzer das bekannte Kreuz und die Bemerkung: «*Aspice ad manus m̄(eas?)*». Als einziger Beleg für die Herkunft aus den «Terme di Tito» möge die Zeichnung eines unbekannten Italieners aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts. in den Uffizien (dis. cat. ornam. n. 989) dienen, auf welcher neben anderen Grottesken mit der Beischrift «*grotta nera*» (Mirri n. 23; Ponce n. 24) sich auch dieser Fries befindet.

Fol. 46v. 1) «*alarcho | dj ueſpaſiano*». Die beiden Victorien aus den Zwickeln des Arcus Titi, wahrscheinlich von der Seite nach dem Forum. Die anscheinend vollständige Erhaltung ist trügerisch; der Zeichner hat nicht mehr vorgefunden, als noch erhalten ist, er hat vielmehr die beiden Fahnen in einen Stock und eine Trompete verwandelt oder, wenn die Seite gegen das Colosseum gemeint ist, anstatt des Tropäums links einen bloßen Stab gezeichnet und der Victoria rechts eine Trompete anstatt des Kranzes in die Rechte gegeben. — Die spätere, zweite Hand hat über einem Kreuze die Gebrauchsanweisung «*Ad hostium*» geschrieben.

Desgodetz, Édif. S. 178 (Forumsseite); Bartoli-Bellori, Arcus Augustorum Taf. 3 (Colosseumsseite); Rossini, Gli archi trionf. Taf. 34 (Forumsseite).

2) Skizze eines Mosaikfußbodens. Um ein centrales Achteck sind in hochstehenden Rechtecken acht Athleten in verschiedenen Stellungen, zum Teil mit Speeren und sonstigem Geräte, angeordnet; dazwischen als Füllungen acht Füllhörner. So entsteht ein größeres Achteck. In den Dreiecken zwischen diesem und dem quadraten Ornamentrahmen, der das Ganze umgibt, ist je eine Ente, nach links gewandt, in leichtem Rankenwerk angebracht. Vermutlich aus einer Thermenanlage oder einer Palästra entnommen. (M)

Fol. 47. «*tjto cuespasiano*». Ansicht des Arcus Titi (Westseite des antiken Mittelstückes). Copie, wie aus den zahlreichen Unrichtigkeiten zu ersehen ist. Über den damaligen Zustand der Erhaltung des Bogens vgl. die Ansichten bei Cavalieri (1569) tav. 27; Dupérac (1575) tav. 15; Desgodetz, Édif. p. 178—179; ferner die Skizzen M. v. Heemskercks, Skb. II fol. 79—80 (abgeb. in Fig. 45) und Bartholomaeus Breenberghs (1627), Albertina, Sc. Fiam. XXIV n. 9364.

«*chaferellj*». Weibliche Gewandstatue hellenistischen Geschmackes. Die Verhältnisse sehr schlank; der Chiton hoch gegürtet, an den Füßen sich etwas ausbreitend, wie das bei kleinasiatischen Statuen und Terracotten üblich ist (Michaelis, Ancient Marbles 482; 543); der Mantel in starker Masse auf die linke Schulter gelegt, dann bis tief an die Hüfte gesenkt, so daß der Leib größtenteils frei bleibt, Faltenmassen im Bausch an der rechten Hüfte und am Gürtel sowie von diesem herabfallend, endlich das sehr spitze Dreieck des Mantels vor dem Unterkörper — all das sind Zeugnisse eines raffinierteren Geschmackes, wie er den späteren Zeiten des Hellenismus eigen ist. Der Kopf ist nur im Umriß angegeben und fehlte vermutlich, aber lange Locken fallen auf die Schultern herab; der rechte Unterarm und fast der ganze linke Arm, der nicht ebenso stark gesenkt gewesen zu sein scheint, fehlen. Vermutlich war es eine Porträtstatue, doch ließe sich auch an eine Fortuna denken (s. Reinach, Répert. II 247, 5; 248, 1, 2; 249, 1, 4; 255, 8; III 77, 1; 79, 1, 3). Fol. 47v.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1492. — Prospero Caffarelli, seit 1485 Bischof von Viterbo, gestorben 1500, bewohnte ein Haus bei Campo di Fiore; er ist der einzige Antikensammler der Familie (Hülsen, Bilder aus der Geschichte des Capitols 25; Lanciani, Stor. d. scavi I 105). Der mailändische Prospectenmaler St. 23 kennt bei den Caffarelli ein nacktes Mädchen, Albertini fol. 63 «nonnullas statuas»; daß unsere Statue eine der «due statue togate senza mani ed alquanto guaste» sei, die 1550 Aldrovandi S. 221 «in casa di M. Giouan Piero Cafarello dirimpetto al palagio della Valle» (d. h. in dem von Raffael erbauten Palazzo Caffarelli-Stoppani-Vidoni-Giustiniani-Bandini) sah, ist sehr unwahrscheinlich. — Von den erhaltenen Statuen ähnlichen Motivs stimmt keine mit der unserigen ganz überein. Die Statuette Tiepolo in Berlin n. 503, die im Catalog ebenfalls als späthellenistisch, vermutlich kleinasiatisch bezeichnet wird, bietet viel Ähnliches, doch fehlt das Faltenmotiv an ihrer linken Seite und die Armhaltung (linker gesenkt, rechter auf die Hüfte gestemmt) weicht ab. Letzteres gilt auch von der Melpomene aus Herculaneum in Neapel n. 6400 (Clarac 498 D 1053 B), deren Gewandmotive denen unserer Statuen sonst noch näher stehen. Auch die Statue Torlonia n. 201 (Reinach, Répert. II 242, 9) unterscheidet sich durch die Verschleierung und einen abweichenden oberen Chitonrand; noch entfernter verwandt sind Statuen in London n. 155 (Smith, Catal. III n. 1685; Anc. Marbles III 5; Clarac 510 1030); im Louvre n. 479 (Reinach II 247, 5); im Vatican, Candelabri n. 161 (Mus. Pio Clem. I 44; Clarac 689 1623); im Palazzo Pitti n. 30 (Photogr. Einzelaufn. 227); in der Münchener Residenz (ebda. 916; Reinach III 79, 1); in Italien (Reinach III 196, 10).

(M)

«*sipultura* | *apresso asanmarcho dūconsolo romano*». Aufriß der nördlichen Langseite des Sepulcrum Bibuli. Auf Grund zahlreicher Ungenauigkeiten zweifellos als eine Copie anzusehen; so sind sämtliche Gesims- und Capitellprofile Fol. 48.

mit übertriebenen Ausladungen, die Eingangsstufe zu niedrig gezeichnet usw. Infolge des Abstandes der Türumrahmung von den Pilastern ist die nördliche Langseite dargestellt, wenngleich der zweite Eckpilaster und die Inschrift (CIL VI 1319) ausgelassen sind.

Zeichnungen des Grabmales äußerst selten: sog. Bramantino (ed. Mongeri) tav. X «*A Lomagielo de chorbi* [Macel de Corvi] *selpultura toschanido*»; Salvestro Peruzzi, Uff. dis. arch. n. 106ᵛ; Jacopo Sansovino (?) ebenda n. 4337; Berlin, k. Kunstgew.-Mus., Sammelband Destailleur fol. 49 (n. 3285), wohl die sorgfältigste Aufnahme; angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 26 «*Tempio de Coruini*»; G. B. Piranesi, Le antichità Rom. II tav. 4; Canina, Edif. IV tav. 270 fig. 3.

Fol. 48ᵛ. «*meffer grifonetto*». Weibliche Gewandstatue, durch ein Füllhorn zur Fortuna gemacht. Wie bei fol. 47ᵛ liegt ein hellenistisches Original zugrunde, das besonders durch den starken Gegensatz der unteren und oberen Körperhälfte — rechtes Standbein und stark vorgeschobenes linkes Knie gegenüber vorgeneigter rechter Schulter und Arm und zurücktretendem linken Arm — unruhig wirkt. Der gegen die rechte Schulter leicht sich senkende Chiton, die hohe Gürtung, der gedrehte Wulst am Mantel, dessen spitzer Zipfel vor dem rechten Schenkel, das Freilassen des Leibes vom Mantel sind charakteristische Motive der hellenistischen Gewandung. Der linke Arm mit dem Füllhorn (dessen Form an Boissard erinnert) ist sicher, vermutlich auch der gar so scharf ins Profil gedrehte Kopf, Ergänzung des Zeichners.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1493; Reinach, Répert. III 78, 7. — Casa Griffonetti lag nach einer Mitteilung Hülsens am Fuße des Quirinals, unweit Fontana Trevi, und barg eine große Inschriftensammlung; vgl. Lanciani, Stor. d. scavi I 108. Zum Motiv vgl. Louvre n. 2128 (so nach gütiger Mitteilung E. Michons), Reinach II 673, 6, von unbekannter Herkunft.

(M)

Fol. 49. 1) Runder Altar mit reichen Gliederungen oben und unten. Der einzige Schmuck des Hauptteiles besteht aus großen Guirlanden, die der Zeichner wohl übermäßig dick wiedergegeben hat, und flatternden Bändern. Das Ungewöhnliche besteht in dem völligen Verzicht auf Masken, Tierköpfe, Schädel oder derartige Träger der Guirlanden. Ein ganz entsprechendes Exemplar ist mir nicht bekannt.

2) Dreiseitige Candelaberbasis. Oben Widderköpfe, unten Sphinxe und zwischen ihnen Rankenwerk; im Hauptfelde ein Eros in der Chlamys, den großen runden Schild des Ares tragend.

Die zahlreichen Exemplare dieser Basis (Hauser, Neuatt. Reliefs 109 f.) unterscheiden sich, abgesehen von geringfügigen Abweichungen in den Reliefs, hauptsächlich durch das Rankenornament am Fußende zwischen den Sphinxen oder Chimären, je nachdem dies einreihig mit stärker betontem Mittelornament (Abb. 52) oder zweireihig ist (Abb. 53).

Zur ersten Classe gehören die Exemplare:

a) Museum Kircherianum in Rom n. 3953, abg. Bonanni, Mus. Kircher. Taf. 1 (p. 40); Montfaucon, Antiq. expl. II I 50; vgl. Matz-Duhn III 104 zu n. 3660 (Museo italico); Reisch bei Helbig, Führer II^2 420 n. 1477.

Fig. 52 Candelaberbasis (Louvre).

Fig. 53 Candelaberbasis (Vatican).

b) Louvre n. 611 (Froehner n. 132), abg. Musée Napol. IV 15; Bouillon III, autels Taf. 2; Clarac 130, 81; 187, 31 (Abb. 52); früher fälschlich von Venedig hergeleitet, im Catal. somm. von 1896 ebenfalls unrichtig der Sammlung Borghese zugeschrieben, nach Hauser S. 109 wahrscheinlich identisch mit Maffei, Mus. Veron. S. 93, 8, 9, das über Turin nach Paris gelangt wäre; dem stimmt jetzt Et. Michon (brieflich) zu, nur daß die Basis mit einer anderen direct von Verona nach Paris gekommen zu sein scheine.

c) Venedig n. 68 (Dütschke IV n. 134); stark ergänzt. Die Auskunft über das Ornament wird Herrn Director Barozzi verdankt. Vielleicht bezieht sich hierauf die Notiz über Ausfuhr von Rom «15 luglio 1575 dal sig. cav. Paolo Tiepolo, ambasc., pel Monsign. Giov. Grimani un triangolo di marmo antico» bei Bertolotti, Artisti veneti in Roma, 1884, S. 27.

d) Villa Borghese, Stanza di Dafne, ohne Nummer. Nach einer Mitteilung Ruhlands zeigen die Ranken zu beiden Seiten des Mittelornaments nur je eine Schwingung statt der üblichen zwei. Eine Replik im selben Zimmer ist modern.

Die Zeichnung des Skizzenbuches stellt eines der Exemplare *a b c* oder ein ähnliches, verschollenes dar.

Zur zweiten Classe gehören die Exemplare:

α) Vatican, Gall. de' cand. n. 181. Beschr. d. St. Rom III II 264 n. 20; abgeb. in Fig. 53.

β) Brit. Museum n. 2509, aus der Sammlung Townley; abg. Anc. Marbles Brit. Mus. I 6.

γ) Florenz, Uffizien n. 162, nach Pighianus fol. 39 (n. 100 Jahn) einst «Cardinalis de la valle in horto» (vgl. Jahrb. 1890 229 zu n. 25); abg. Gall. di Firenze IV 29 f.

δ) Venedig n. 70 (Dütschke IV n. 132); abg. Zanetti II 33; Valentinelli Taf. 8. Nach Heydemann, Mitteil. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien S. 14 wäre die Basis «wohl sicher moderne Copie». Vgl. oben zu *c*.

Unbestimmt, zu welcher Classe gehörig, ist:

a) Mantua (Dütschke V n. 874); abg. Labus, Mus. di Mantova III 43 f. Erhalten sind bloß die drei Erotenreliefs in gesonderten Platten, nach Heydemann a. O. S. 10 von zweifelhafter Echtheit, was Dütschke IV 52 bestreitet.

Nicht nachweisbar ist für mich:

b) ein Exemplar im Palazzo Pichini in Rom, angeführt von Combe in den Anc. marbles I zu Taf. 6.

3) Großes Marmorbecken mit bacchischen Darstellungen, darunter die (hier sichtbare) Aufdeckung eines Hermaphroditen. Links davon und ganz am rechten Ende Ansätze zweier abgebrochenen Henkel; die Füße sind als zerbrochen gezeichnet.

Unser Blatt bietet die älteste Abbildung dieses berühmten Stückes (Jahn, Griech. Bilderchroniken 40 Anm. 271; Hauser, Neuatt. Reliefs 94 n. 14); seinen damaligen Standort «*a ſanto franceſco in treſteuero*» gibt aber erst das Wolfegger Skizzenbuch (um 1516) fol. 43^{v}—44 (Röm. Mitt. 1901 235). Egger weist mir noch eine Zeichnung aus dem Beginn des 16. Jhdts. im sog. Skb. Michelangelos im Musée Wicar zu Lille, n. 789, nach, desgleichen ein Fra Giocondo zugeschriebenes Blatt in den Uffizien n. 1533 (Photogr. Braun n. 882). Von S. Francesco kam das Becken in den Besitz des leidenschaftlichen Antikensammlers Cardinal (seit 1517) Paolo Emilio Cesi, der ihm einen Platz in einer Nische der Gartenmauer hinter seinem Palast im Borgo anwies, dergestalt, daß die dahinter aufgestellte Statue eines Silens Wasser aus einem Schlauch in das Becken fließen ließ; so sehen wir die Gruppe zwischen 1532 und 1536 von M. v. Heemskerck gezeichnet (Skb. I fol. 25; im Jahrb. 1891 139 Abb. 2); dort wird auch wenig später der niederländische Zeichner des Baseler Skbs. (Lambert Lombard?) die Heraklesgruppe gezeichnet haben (fol. 7 *c*; Jahrb. 1892 84). In den folgenden Jahren, vermutlich als nach dem Tode Paolo Emilios (1537) sein Bruder Federico (Cardinal seit 1544) als Erbe eingetreten war, fand eine Umstellung statt. Von den vier Abteilungen des untersten ebenen Gartens bekamen drei als Mittelstücke Statuen des Dionysos, Poseidon und Apollon auf hohen antiken Basen, die vierte ward mit unserem Becken geschmückt und der Symmetrie halber die Silenstatue mitten in das Becken

hineingestellt. So beschreibt es 1550 Aldrovandi (S. 124), so zeichnet es wenig später der Zeichner des Coburgensis (fol. 189 [n. 96 Matz]; fol. 98 und 170 [n. 97] die Reliefs noch ohne Ergänzungen), so geben es ein Stich Perrots von 1581 in Lafrerys Speculum, das Cambridger Skb. von 1583 (fol. 52 «*palas cardenal ſefars*», Jahrb. 1892 98), 1589 Hieron. Franzini, Icones stat. antiq. Bl. g 14 «fons viridarii R. Card. Cesis» (= Roma moderna, 1687, S. 13), 1594 Jo. Bapt. de Cavalleriis, Antiq. stat. III et IV liber Taf. 97 («in hortis Caesijs»), 1680 Sandrart, Sculpt. vet. admiranda Taf. PP. Vielleicht gehört in diese Zeit auch eine große Zeichnung unter den von A. W. Franks dem Britischen Museum vermachten Zeichnungen (ohne Nummer der Pozzosammlung). Dem Verkauf eines erheblichen Teiles der Cesischen Antiken an den Cardinal Ludovisi (1622; s. Schreiber, Villa Ludovisi S. 7 f.) entging unser Becken, dafür gelangte es samt seinem Insassen im 18. Jhdt. an den Card. Alessandro Albani, wenn es nicht vielleicht schon früher vom Card. Camillo Massimi (s. o. zu fol. 10) mit den Inschriften des Hauses Cesi (Marini, Iscrizioni antiche . . Albani, 1785, S. VII) angekauft und in seinen Palast bei den Quattro Fontane verbracht worden war, den Albani schon im Beginn seiner römischen Laufbahn mit all seinem Inhalt erwarb. Jedenfalls erhielt das Becken in den sechziger Jahren des 18. Jhdts. seinen Platz in der Vorhalle des sogenannten Kaffeehauses der Villa Albani ([Morcelli], Indicaz. antiquaria, 1785, n. 357) und behielt ihn auch, nachdem 1798 die Gefahr, nach Paris verschickt zu werden (Corresp. de Napoléon Ier III 661), an ihm vorübergegangen war ([Fea], Indicaz. antiq., 1803, n. 341; Beschr. d. Stadt Rom III 2 559; Nibby, Roma nel 1838, parte mod., II 894). In dieser Zeit ward es von Piranesi (Vasi e candel. II 33) und von Zoega (Bassir. II 71 f.; S. 132 ff.) publiciert; auch im Kasseler Skb. Treshams (Robert, Röm. Skb., 20. Hall. Winck.-Progr., 49 n. 229) ist eine Gruppe daraus wiedergegeben. Bei der durchgreifenden Umstellung der Antiken nach dem Übergang der Villa Albani in den Besitz der Familie Castelbarco (1839; s. Braun, Ruinen u. Museen Roms 609) erhielt die Schale einen Ehrenplatz in dem ovalen Eingangszimmer des oberen Stockwerkes des Casino (Platner und Urlichs, Beschr. Roms, 1845, 424; Braun a. O. 636), ward aber etwa 30 Jahre später dessen beraubt durch den neuen Besitzer, den Fürsten Torlonia (vgl. [Visconti], La Villa Albana, 1869, 125), der sie, angebl. mit Hilfe einiger neu aufgefundenen Fragmente neu restauriert, in seinem unzugänglichen Museum an der Lungara barg ([P. E. Visconti], Catal. del. Mus. Torlonia, 1876 n. 274; 1883 n. 297; Schreiber in der Arch. Zeit. 1879 65 n. 274). Der Silen (Clarac 734 D 1765 K) ist in Villa Albani verblieben (jetzt n. 924 im ovalen Saal).

Das ganze Blatt abgeb. Photogr. Einzelaufn. n. 1494. (M)

1) Vierseitige Basis mit Füllhorn unbekannten Standortes. Basen, deren eine Seite mit zwei gekreuzten Füllhörnern geschmückt ist, mehrfach vorkommend. Mit einem Füllhorn einzig allein eine Basis im Pighianus fol. 26^v^ (ebenfalls ohne Angabe der Provenienz, jedoch in der Stellung der Früchte und in den ornamentalen Details des Hornes völlig übereinstimmend) gezeichnet; daselbst auch die Embleme der drei übrigen Seiten (patera, Lorbeerzweig mit sistrum, Ruder mit Schlange) wiedergegeben. Fol. 49^v^.

2) Säulenbasis aus S. Bartolomeo all' Isola. Wiederholung von fol. 23, 6 (vgl. die Ausführungen und Belege daselbst).

3) Römisch-dorisches Säulencapitell unbekannter Herkunft. Ein Typus, wie er im römischen Privatbau wohl die meiste Verwendung fand; am ähnlichsten das Exemplar im Mus. Vat., Gall. de' cand. n. 114. Im Profil auf einem der Studienblätter Michelangelos im British Museum vorkommend (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., M. A. 43 Fig. 36; vgl. Ashby a. a. O. p. 60 [A. Coner fol. 120 b, c] und pl. A).

4) Römisch-korinthisches Pilastercapitell. Wenn auch die Zeichnung den normalen Typus wiedergibt, so geht doch aus dem Zusammenhange mit fol. 15 des Barberinischen Skizzenbuches Giulianos da Sangallo hervor, daß ihr eine Aufnahme nach einem Pilastercapitell aus der Vorhalle des Pantheons (vgl. Canina, Edif. II tav. 72 C) zugrunde gelegen ist. Von den zahlreichen Nachbildungen in der Renaissance seien die Capitelle in der Loggia del Mercato von Monte Sansavino (abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Antonio da Sangallo d. ä. Taf. 18 a, b und Capitelli Taf. 1) besonders hervorgehoben.

5) Säulenbasis aus der Cella des Templum Martis Ultoris (vgl. fol. 50, 3); der kleine Rundstab oberhalb des torus maior ist ausgelassen.

6) Normale jonische Säulenbasis.

Fol. 50. 1) «*nerua*». Aufriß des Gebälkes vom Templum Minervae (in foro transitorio). Infolge mannigfacher Ungenauigkeiten in der Wiedergabe des ornamentalen Schmuckes der einzelnen Glieder (wie der Pfeifen in der Hängeplatte, der Rosetten im Zahnschnitte usw.) ebenfalls nicht als Originalaufnahme, sondern nur als Copie anzusehen.

Anonymus Destailleur, Berlin, k. Kunstgew.-Mus. n. 8 (121—123) «*el portico di neruae*»; ebenda Sammelband Destailleur fol. 21 (n. 3312), wohl die genaueste Aufnahme; eine flüchtigere Zeichnung von späterer Hand ebenda fol. 22v (n. 3272) mit der Bemerkung: «*questa cornice e dell tenpio di nerua a preso a tore de conti*». Canina, Edif. II tav. 107.

2) Candelaberfuß. Vgl. die ganz ähnliche Lösung im Vol. C fol. 49 der angeblichen Giocondo-Zeichnungen in Petersburg; weniger übereinstimmend Vol. B fol. 75.

3) Zwei Details von Grottesken.

Fol. 50v. 1) «ROMA | MCCCCLXXX | XI». Pilasterfüllung, in welcher die folgenden Elemente axial angeordnet sind: Sphinx, zwei ineinander verschlungene

Delphine, geflügeltes Medusenhaupt, Schild, zwei gekreuzte Füllhörner, Täfelchen mit «ROMA» und der Jahreszahl 1491, Fruchtkorb, zwei Fackeln und Waffen. Daß diese für die Datierung des Skizzenbuches so wichtige Zeichnung ebenfalls nur aus zweiter Hand geschöpft ist, beweist eine viel genauere und bis in die kleinsten Details mit großer Sorgfalt ausgeführte Zeichnung[1]) eines unbekannten Italieners aus dem Ende des 15. Jhdts. in den Uffizien (cat. ornam. tav. 43 n. 148), in welcher unsere Füllung, jedoch mit leerem Täfelchen, wiederkehrt (vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen in der Einleitg. S. 40). Leider gelang es mir bisher aber nicht, eine Ausführung dieses Ornamentes in Stein oder Fresko nachzuweisen. Eine verblüffend ähnliche Combination der nämlichen Elemente an den Pilastern der Cap. Ludovisi im Seminario von Toscanella, dem kleinen, aber kunsthistorisch so interessanten Städtchen westlich von Viterbo, sei hier nur der Merkwürdigkeit halber erwähnt; an einen näheren Zusammenhang mit unserer Zeichnung ist hierbei wohl nicht zu denken. Diese Elemente waren eben Gemeingut der Werkstätten und wurden in diesen in undenklichen Variationen angewendet. Es seien nur noch die beiden folgenden Beispiele als Belege angeführt, da in ihnen ebenfalls die nämlichen Motive zusammengestellt erscheinen. Es sind dies die beiden Pilasterfüllungen an dem von Cardinal Giuliano della Rovere (nachmals Julius II) erbauten Haupttore von Grottaferrata und die grau in grau ausgeführten Ornamente in den breiten Pilastern, welche in der Stanza della Segnatura die Disputa und die Schule von Athen beiderseits begrenzen.

2) «*santa agniesa*». Candelaber mit dreiseitiger Basis, vermutlich das Exemplar n. 97 in der Gall. de' candelabri des Mus. Vat. (vgl. fol. 16^{v}). Zahlreiche Fehler in der Wiedergabe schließen eine Originalaufnahme aus; so ist die Palmette zwischen den beiden geflügelten Sphinxen in Wirklichkeit bedeutend größer, hält der Putto in der darüberbefindlichen Fläche in der erhobenen Rechten eine Traube und sind die Widderköpfe beinahe doppelt so groß. Der nun folgende Kelch ist bis auf einzelne Details ziemlich richtig wiedergegeben. Von da an folgt bis zur bekrönenden Schale ein Zwischenstück, welches sich jedoch an keiner der fünf Repliken dieses Candelabers vorfindet; daß dieses jedoch existiert hat und nicht als Ergänzung des Zeichners anzusehen ist, beweisen zwei Skizzen aus dem 16. Jhdt. in den Uffizien: n. 579 (esp. in col. gir.) und 574 (cat. ornam. sez. 8^{a}). Vier Exemplare (mit dreiseitiger Basis) in der Gall. de' cand. n. 93, 97, 157 und 219, von denen, wie erwähnt, n. 97 unserer Zeichnung am meisten nahe kommt;

[1]) einst in zwei Teile zerschnitten, welche gegenwärtig umgekehrt aneinander geklebt sind.

ein fünftes in S. Agnese fuori le mura zeigt mannigfache Abweichungen. Vgl. Visconti, Mus. Pio-Clem. VII Taf. B 3; Matz-Duhn, Ant. Bildw. III n. 3660.

3) Pilasterfüllung; von einer Bandschleife Helm, zwei Schilde, pileus, zwei Beinschienen, Hirtenpfeife, zwei Fackeln und Früchte herabhängend. Diese Elemente sowie ihre Behandlung sind ebenfalls charakteristisch für die letzten zwei Jahrzehnte des 15. Jhdts. Zahlreiche ähnliche Zusammenstellungen könnten hierfür angeführt werden; es mögen jedoch nur die beiden folgenden als Belege dienen, da sie sich durch die Verwendung obiger Motive besonders auszeichnen. Es sind dies die Füllungen an den Pfeilerchen der Orgeltribüne von S. Giacomo degli Spagnuoli auf der Piazza Navona und die Pilasterornamente am Grabmale des Anseduno Giraud († 1505), des Gemahles einer Nichte Julius II, in SS. Apostoli (Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 36). Vgl. ferner die auch mit 1) ähnlichen Elemente in der Umrahmung der Porta della guerra im Pal. Ducale zu Urbino (C. Budinich p. 82 fig. 25).

Fol. 51. 1) «*iañj ciāpolinj*». Cippus des Ti. Claudius Fortunatus. Der bekrönende Aufsatz am Originale nicht mehr vorhanden, das Deckgesimse ebenfalls weggebrochen; die Inschriftfläche (CIL VI 15077) leer, ebenso die Flügel des Medusenhauptes ausgelassen. Auch sonst kleine Ungenauigkeiten in der Wiedergabe, so schnäbeln die beiden darunter befindlichen Hühner (?) am Originale miteinander; das Fußgesimse richtig wiedergegeben.

Kam vermutlich schon bald nach dem Tode Giovanni Ciampolinis in den Besitz der Medici; von diesen u. a. im Casino bei S. Marco in Florenz aufgestellt, gegenwärtig in den Uffizien als Sockel für den bekannten Torso aus grünem Basalt n. 307 (Dütschke, Ant. Bildw. III n. 535) dienend.

2) Säulenbasis aus der Cella des Templum Martis Ultoris. Ob die Beischrift «*iañj ciāpolinj*» auch auf diese Basis zu beziehen ist oder nicht, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls ist es nicht ausgeschlossen, daß Giovanni Ciampolini auch von dieser Basis ein Exemplar besaß, da er ja noch andere antike Architekturfragmente in seinem Hause aufgestapelt hatte[1]).

Baldassare Peruzzi, Siena, Bibl. com. cod. S IV 2 fol. 55: «*A. s. marco*»; Andrea Palladio, Vicenza, Mus. civ. n. 16^{v} esp.: «*questa base e j̄ nel palacio di s. marcho j̄ roma*»; Aristotile da Sangallo, Uff. dis. arch. n. 1746^{v}: «*q.ª e la basa che nelpalazzo di s̄c̄.º marcho inroma anticha*»; angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 124 «*in santo baxilio*»; weitere

[1]) Vgl. Sammelband H. Destailleur fol. 1 Säulenbasis «in casa di janni campolini»; angebl. Skb. des Andreas Coner im Soane Mus. fol. 105; 126 «indomo canpolinis».

Zeichnungen bei Ashby p. 62 angeführt. Stich des Meisters G. A. à la chausse-trappe (um 1537; bei Nagler, Monogr. II n. 2679 nicht beschrieben); Labacco tav. 15; Serlio (Ven. 1663) VI 143 fig. C; Canina, Edif. II tav. 101 fig. 7.

3) Säulenbasis aus der Cella des Templum Concordiae.

Zwei Wülste mit Blattwerk, dazwischen zwei geriefelte Hohlkehlen, getrennt durch einen Perlstab; die Plinthe mit abwechselnd aufgerichteten und abwärts gekehrten Palmetten verziert. Gegen 16 fragmentarische Stücke sind im linken Parterrecorridore des Capitolinischen Museums aufgestellt; ein einzelnes Exemplar in Berlin, k. Mus. n. 1013, wahrscheinlich durch Schinkel in Rom von Camuccini erworben.

Berlin, k. Kunstgew.-Mus., Sammelband Destailleur fol. 39 (n. 3281): «*In casa di ianni campolini*», fol. 44^{v} (n. 3329) und 56 (n. 3342); Petersburg, Sammlung angeblicher Giocondo-Zeichnungen, Vol. II fol. 83 n. 1: «*A s^{ta}. Catarina in uia giulia*»; angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 126 (s. o.); Stich des Meisters G. A. à la chausse-trappe (um 1537; Nagler, Monogr. II n. 2679, 2); Canina, Edif. II tav. 36.

«*infulla piaza difancto pietro*». Mädchen mit Fruchtschüssel. Die lebhaft dahinschreitende Figur ist offenbar einem modernen Gemälde entnommen, das antike Motive verwertet hat. So erinnert die Art, wie die Falten um die Beine flattern, an oft wiederholte Bacchantinnen auf neuattischen Reliefs (Hauser, Neuatt. Reliefs Taf. 2, 24—32), deren Vorbilder Winter (50. Berliner Winckelmannsprogr., 1890, 97 ff.) auf das fünfte Jhdt. zurückgeführt hat. Dort kehrt auch das wallende Mäntelchen, ebenso der Gegensatz des abwärts gestreckten und des emporgebogenen Armes wieder. Über die Freude der späten Quattrocentomaler an dem bewegten Faltenwurf der Antike vgl. Warburg, Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling» 5 ff. Fol. 51^{v}.

Bei der «*piaza difancto pietro*» ist schwerlich an das «*cortile dov' è la pina*» zu denken, wo sich eine Anzahl von Sarkophagen befand (Wolfegger Skizzenbuch fol. 25^{v}; 27^{v}; 30^{v}; 35^{v}; 45^{v} *c*). Es wird eher ein Haus am Petersplatz gemeint sein, vgl. Albertini S. 89 «domus in platea S. Petri a R(everendissimo) Marco (Cornaro) Veneto constructa» (nach Schmarsow S. 31 die Wohnung des Erzpriesters von St. Peter); das Haus Cesi (s. zu fol. 49, 3) bestand damals noch nicht. — Das von unserem Zeichner benutzte antike Original vermag ich unter den von Hauser zusammengestellten Beispielen nicht nachzuweisen; die Existenz von keinem läßt sich mit Sicherheit so hoch hinauf verfolgen. Doch hat nach Winter a. O. 122 ff. Agostino di Duccio schon um 1461 der unserigen verwandte Figuren benutzt. Interessant ist der Vergleich unserer Zeichnung mit einem Blatte M. v. Heemskercks (Skb. II fol. 57), auf dem in vier weiblichen Gestalten antike Statuen in dem verkünstelten Geschmack der Spätrenaissance umgebildet erscheinen. (M)

Fol. 52. 1) Rankenfries mit correspondierenden Greifen und geflügelten Sphinxen. Findet sich im Sienesischen Skizzenbuche Giulianos da Sangallo (fol. 42v) in sorgfältigerer und ausführlicherer Wiedergabe, jedoch ohne Angabe der Provenienz.

2) Akanthusblatt.

3) Grottesken: größerer symmetrischer Aufbau und ein weiteres Detail.

Fol. 52v. Sechs stilisierte Blütenzweige und ein symmetrischer Grotteskenast mit Seepferdchen zu seiten des lyraförmigen Fußes.

Fol. 53. «*nelorto difapiero inuinhola*». Der belvederische Apollon, im Profil gesehen. Unsere Zeichnung, die älteste, die wir von der Statue besitzen, stimmt mit dem Stiche Marcantons (Bartsch n. 331; Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, 1881, Taf. 2) so genau überein, daß man an einen Zusammenhang denken würde, zeigten nicht einzelne Abweichungen (Stellung der Füße, Falten des Mantels) die beiderseitige Selbständigkeit bei fast gleichem Standpunkt. Der Mantel ist von unserem Zeichner genauer wiedergegeben, ebenso der abgebrochene Rest oben am Baumstamm; dagegen fehlt das Loch in der Schnittfläche des linken Armes, das Marcanton gibt.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1495. — Die Kirche von S. Pietro in Vincoli stand seit 1471 dem Cardinal Giuliano della Rovere als Großpönitentiar zu; daß der Apollon zuerst im Garten dieser Kirche, nicht, wie man früher glaubte, im Palaste des Cardinals bei SS. Apostoli stand, lernen wir durch unser Blatt. Es wird weiter durch eine zwischen 1497 und 1503 gemachte Inschriftensammlung bestätigt, die «quandam Apollinis statuam» in der Nähe einer Mauer «in viridario palatii S. Petri ad Vincula» kennt (de Rossi, Le prime raccolte 103; Hülsen im Arch. Anz. 1890 48 Anm. 2; CIL VI 1770). Gewiß befand sich die Statue dort schon vor 1494, wo Giuliano aus Furcht vor den Nachstellungen der Borgia Rom auf längere Zeit verließ (Michaelis im Jahrb. 1890 10 f.; Pastor, Gesch. d. Päpste III^3 325). Ob auch der älteste Stich, von Nicoletto da Modena (Bartsch n. 50), noch auf diesen Standort zurückgeht, vermag ich nicht zu sagen. Die Stiche Marcantons, Agostino Venezianos und alle späteren Publicationen (Thode a. O. S. 1 f.) kennen die Statue bereits im Hofe des Belvedere, wohin Giuliano als Papst Julius II sie bald nach Beginn seines Pontificates versetzte (Michaelis a. O. 13).

Wie die Statue in den Besitz Giulianos gekommen sei, suchte Hülsen (a. a. O. 49 ff.) aus einer Angabe im Mailänder sogenannten Skizzenbuche des Bramantino zu erweisen. Danach war in den Besitzungen jenes Cardinals unweit Marino (vermutlich zum Kloster Grottaferrata gehörig) in einem verfallenen Bau gefunden worden «la feghura che staseua suxe inpede come apare aretrata (d. h. ritratta, s. u.). La quale feghura era ala simelitudena de Apolo chon larcho et era ghanda pame . 18 . e lo pedestalo che tu uede era

alto palme $9^1/_2$ e aueua dentro intaiato quatre feghure de baso areleuo ghande delo naturale». Hülsen bezog die 18 Palmi (nach römischem Maß = 4·02 m) der «feghura» auf die Gesamthöhe; da von dieser $9^1/_2$ Palmi (= 2·12 m) auf «lo pedestalo» entfielen, so blieben für die Statue selbst nur $8^1/_2$ Palmi (= 1·90 m) übrig; der Apollon mißt aber in Wirklichkeit 2·20 m, mit der runden Plinthe 2·32 m, also rund 10 Palmi. Man ist allgemein Hülsen gefolgt; nur E. Robinson im Catalogue of casts in the Museum of fine arts, Boston, III n. 652 findet Hülsens Darlegung nicht überzeugend. Wie ich glaube, mit Recht; denn abgesehen von der Abweichung in den Maßen ist die Deutung der «feghura», wo sie neben dem «pedestalo» genannt wird, auf beides, Statue und Basis, unwahrscheinlich, die Aufstellung des Apollon auf einer die Statue an Höhe übertreffenden Basis mit lebensgroßen Figuren schwer glaublich. Die Annahme wird aber vollends widerlegt durch das «ritratto», auf das sich der Zeichner bezieht, dessen nebenstehende Wiedergabe (Fig. 54) von der Hand des Malers Herrn Prof. Cavenaghi der gütigen Vermittlung des Präfecten der Ambrosiana, Herrn Antonio Ceriani, verdankt wird. Die «traccie sfumate dell' originale» sind hier auch in der Stärke des Bleistiftstriches mit größter Treue nachgeahmt. Die Abbildung zeigt erstens, daß die angegebenen Höhen sich in der Tat auf die Statue und die Basis gesondert beziehen; zweitens, was sich freilich aus Hülsens Beschreibung schon erraten ließ, daß es sich nicht um den belvederischen Apollon handelt: weiches praxitelisches Standmotiv statt des elastischen Schrittes, die Haltung beider Arme abweichend, keine Spur des Mantels, kein Baumstamm. Man wird also die an sich so ansprechende Annahme Hülsens aufgeben müssen, ohne deshalb, wie Robinson, der spät auftauchenden Angabe eines Ligorio, die Statue sei bei Porto d' Anzo gefunden, Vertrauen zu schenken; wir wissen eben nichts über die Herkunft des Apollon.

Fig. 54 Sog. Skizzenbuch des Bramantino fol. 10.

Über den l. Unterarm und den kleinen Rest oben am Stamme s. zu fol. 64. (M)

«*antonina*». Die Marcussäule, von Südosten gesehen, ohne den Sockel. Es sind nur 17 Windungen statt 20 angegeben; die große Lücke befindet sich wie bei Dupérac Taf. 34 in der 6. und 7. Windung von oben, während Enea Vico sie bedeutend tiefer ansetzt, etwa da, wo unser Zeichner und Dupérac den langen Riß angeben; ein kleiner Riß ganz oben ist ebenfalls diesen beiden gemeinsam, die Verletzung der Ecke der Plinthe des Capitells ist auch bei Cavalieri Taf. 36 sichtbar. Fol. 53v.

Von allen erhaltenen Abbildungen der Säule ist unsere Zeichnung die älteste, abge-

sehen von den Gesamtplänen Roms; über spätere Abbildungen s. Petersen bei Petersen, v. Domaszewski und Calderini, Die Marcussäule 6 ff. (M)

Fol. 54. «*teatro desauegli*». Aufriß der beiden Bogenstellungen (dritte Halbjoch) vom Theatrum Marcelli. Abgesehen von der ungenauen Austeilung der Triglyphen und den zumeist unrichtigen Profilen gewährt die Zeichnung schon auf den ersten Blick den Eindruck einer Copie. Besonderes Interesse bieten an ihr nur die beiden Masken, mit denen die Schlußsteine der jonischen Bogenstellung geschmückt sind. Es ist dies eine Frage, der unseres Wissens noch niemand Beachtung geschenkt hat. Aus den im nachstehenden angeführten Zeichnungen und Stichen ist zu ersehen, daß die älteren Aufnahmen des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jhdts. fast durchgängig die Masken aufweisen, die späteren des 16. und 17. diese nicht mehr zeigen. Da außerdem sich noch gegenwärtig an mehreren Schlußsteinen der jonischen Bogenstellung Löcher (an einem ein Dreieck bildend) constatieren lassen, so erscheint die Annahme nicht ausgeschlossen, daß dieselben von Haken zur Befestigung von Bronzemasken herrühren.

Mit Masken: Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 4 (als älteste Zeichnung von besonderem Interesse, da ein herabgestürzter Schlußstein deutlich von den anderen Bogenquadern durch eine Maske als solcher charakterisiert erscheint); Antonio da Sangallo d. j., Uff. dis. arch. n. 932; Gio. Ant. Dosio, Uff. dis. arch. n. 2005; 2532 mit 7 Masken; 2560^{v}; Dosio-Cavalieri (1569) tab. 31; Dupérac (1575) tav. 38; Alò Giovannoli (1612) I 31; Serlio (Ven. 1663) III 127.

Ohne Masken: Die meisten Studienblätter der Architekten des 16. und 17. Jhdts. in den einzelnen Sammlungen architektonischer Handzeichnungen sowie schließlich sämtliche moderne Aufnahmen. G. B. Piranesi, Le ant. Rom. IV tav. 35; Barbault, Les pl. b. mon. de R. anc. pl. 22; Desgodetz, Édif. p. 293; Canina, Edif. IV tav. 161.

Fol. 54^{v}. «*aſanto apoſtolo*». Statue einer jugendlichen Wassergöttin, die man zumeist als Aphrodite, aber auch bald als Amphitrite oder Thetis, bald als Amymone oder Nymphe bezeichnet (Nibby, Mon. scelti d. Villa Borghese 91; Jahn, Arch. Aufs. 27; Braun, Vorschule 46; Bernoulli, Aphrodite 366; Wieseler, Denkm. zu II^{3} 25 274 a S. 414; Furtwängler bei Roscher, Lexikon I 415; Amelung, Vatican. Mus. I 607 n. 451). Der Verdacht, der sich ohne weiteres gegen den Kopf, die Fackel, den Schwanz des Delphins erhebt, wird vollauf bestätigt durch eine Zeichnung Melchior Lorchs von 1551 (Fig. 55; vgl. Jahrb. 1892 90, Bl. 1 *b*), die trotz geringer Abweichungen (der Ärmel am rechten Arm kann nur auf einem Versehen beruhen) doch dasselbe Exemplar wiedergibt, da dies unseres Wissens das einzige ist, das den Oberkörper mit einem Chiton bekleidet darstellt.

Die Ortsbezeichnung kann auf die Kirche SS. Apostoli oder (weniger wahrscheinlich) auf den bei dieser Kirche von Card. Bessarion begonnenen, von Julius II weitergeführten Palast gehen. Die Statue steht heute in einer Nische auf der einen Schmalseite der Prachtgalerie in der Villa Borghese (Nibby a. O. Taf. 23; Clarac 593 1296, vgl. Jahn a. O. 28; Helbig, Führer II^2 140 n. 971); die Ergänzungen («der Kopf mit dem Halse, der r. Vorderarm nebst dem oberen Teil des Delphins, Splitter an den Füßen») stimmen mit dem oben Bemerkten überein. Nach dem Verkauf der älteren Borghesischen Sammlung an Napoleon (1808), als es galt, die Villa aufs neue mit Antiken auszustatten, ward die Statue nach Clarac (IV 77) aus der Villa Mondragone bei Frascati herübergebracht, die auf Anregung Gregors XIII (1572—1585) vom Cardinal Mark Sittich von Hohenems (Altaemps), dem Neffen Pius IV, angelegt und später vom Herzog Giovan Angelo Altemps an die Borgheses verkauft worden war (Nibby, Analisi della carta de' dintorni di Roma III 358). Der allmächtige Cardinal, der Vorsitzende des Concils von Trient, wird die Statue also wohl aus der Kirche SS. Apostoli erworben haben. Die Durchbohrung der Schnauze des Delphins weist, wie Helbig bemerkt, auf die ursprüngliche Bestimmung der Figur zum Brunnenschmuck hin. (M)

Fig. 55 Melchior Lorch, Zeichnnng (Ausschnitt) aus der ehemaligen Sammlung W. Mitchell.

1) «*fanchofimo edamjano*». Vorderseite eines Sarkophags mit einer Amazonenschlacht, an beiden Enden, besonders rechts, etwas gekürzt. Die Zeichnung ist wertvoll als die zuverlässigste Wiedergabe eines zerstörten Originals. Allerdings sind einzelne Fehler nachweisbar (bei der stehenden Amazone die Entblößung der rechten Brust, bei dem Krieger in der Mitte das Fehlen des Helmes, bei der knienden Amazone das mißverstandene Motiv der zupackenden linken Hand und das Fehlen der Doppelaxt am Boden); dafür entschädigen andere, nur hier genau beobachtete Züge: die Felldecke des Pferdes zur Linken, die Exomis des vom Pferde herabstürzenden Kriegers, Gürtel und Lanze der stehenden Amazone, der Schmuck des Schildes ihres Gegners. Fol. 55.

Abg. bei Robert, Ant. Sark.-Rel. II S. 97, wo Robert auch die Geschichte des Sarkophags behandelt. Er gehörte zu einer Gruppe von Sarkophagen, die vor der Kirche SS. Cosma e Damiano im Freien aufgestellt waren; s. die Zeichnung M. v. Heemskercks Skb. I fol. 9 (Bull. com. 1888 Taf. 7). Er wird damals noch seinen Deckel gehabt haben (s. zu fol. 36). An dieser Stelle («*a santo cosimo e damiano*») zeichnete ihn auch der Künstler des Wolf-

egger Skizzenbuches fol. 32ᵛ—33 (Robert, Röm. Mitt. 1901 230). Später ward der Sarkophag, wohl mit Verlust seines Deckels, in das Belvedere versetzt (Ligorio bei Dessau, Ber. der preuß. Akad. 1883 1085 n. 1) und dort von Perin del Vaga (Uff. Braun 170), von einem anderen Künstler (Battista Franco? Pozzo, einst bei A. W. Franks, jetzt im Brit. Museum, fol. 64; Robert II Taf. 33 79″) und für den Ursinianus der vaticanischen Bibliothek (Robert II Taf. 33 79′) gezeichnet. Noch im 17. Jhdt. konnte ihn dort Pozzo für sein Museo Cartaceo aufnehmen lassen (Pozzo I 4 in Windsor; Robert II Taf. 33 79‴). Aus den beiden letzten Aufnahmen möchte man jedoch schließen, daß der Sarkophag damals nach beliebter römischer Weise zersägt und neu zusammengesetzt als Fries gedient habe. Dann wird es auch leichter erklärlich, daß die Nebenseiten, die rechte vollständig, die linke beschädigt, im Vatican verblieben (Mus. Chiaram. 301; 302; Robert II Taf. 33 79 *a b*; Amelung, Vatican. Mus. I Taf. 54 301; 302), während die linke Hälfte der Vorderseite, arg zerstört, in den Palazzo Salviati am Corso gelangte und dort im Hof eingemauert ward (Robert II Taf. 33 79; Matz-Duhn, Ant. Bildw. II n. 2221).

2) Stück eines Frieses. Aus einem Fuß von Akanthosblättern sprießt ein blätterreicher Stengel empor, in einer Blume endigend. Er wird von zwei Füllhörnern umrahmt, die aus demselben Blätterfuß entspringen. Ebenfalls entwickeln sich daraus jederseits Ranken, durch einen Ring mit den Ranken der nächsten gleichen Abteilung verbunden. Über den Ringen je ein Stierschädel, von einer Vitta umbunden. Am Rande von der späteren Hand «*per freſo Ali cortjli*» (von C. v. Fabriczy entziffert).

Das antike Original dieses Frieses — ob gemalt oder in Relief, läßt sich kaum bestimmen — nicht nachweisbar. Dagegen kennt Egger zahlreiche Verwendungen dieses Motives in der Renaissance, zumeist mit Hinweglassung der Stierschädel (über der Eingangstüre von S. Pietro in Montorio; am Altar Piccolomini im Dom von Siena [Andrea Bregno]); seltener mit den Bukranien, vgl. die in Fig. 69 abgeb. Sockelfüllung aus dem Chorgestühl von S. Pietro in Perugia. (M)

Fol. 55ᵛ. Zwei Pilasterfüllungen (Frührenaissance) unbekannter Herkunft.

Die breite Behandlung sowie die Lavierung deuten darauf, daß beide Füllungen — ob sie nun wieder nur aus einem Musterbuche geschöpft oder direct nach dem Original copiert sind, mag hier beiseite gelassen werden — für eine malerische und nicht für eine plastische Ausführung berechnet waren; dieselbe wäre grau in grau auf blauem oder farbig auf goldenem Grunde zu denken. Wieviele derartiger gemalter Pilaster mögen zugrunde gegangen sein oder harren unter der Tünche ihrer Befreiung!

1) Bezüglich des ersten Ornamentes sei auf die Füllungen an den unteren Pilastern hingewiesen, welche an den beiden Langseiten der Sixtinischen Kapelle

die Vorhänge unterbrechen; die dicken Ranken und ihre Umhüllung mit Akanthusblättern, besonders der obere Abschluß mit einer Palmette (wenn auch dort nach abwärts gekehrt) zeichnen sich durch eine ganz gleichartige Behandlung aus. Auch die gleichzeitigen Miniaturen wären hier heranzuziehen, in deren Randbordüren derartige Füllungen wiederkehren; so in einem Graduale des Girolamo da Cremona in Siena (abgeb. bei Racinet, L' Ornem. polychr. pl. 52).

2) Für die zweite Füllung wären neben den erwähnten unteren Pilastern in der Sixtina besonders die Leibungen an den beiden Fenstern der Roverekapelle in S. Maria del Popolo (3. Kap. r.) anzuführen, an deren rechtem auch ein derartiges quadratisches Feld (darüber zwei correspondierende Delphine) vorkommt.

«*dianni* | *ciāpolin*». Unterteil einer thronenden Zeusstatue. Auf einer niedrigen, oben und unten profilierten Basis steht ein lehnenloser Sessel, dessen Beine geschwungene Umrisse und leichten Zierrat aufweisen; vor dem Sessel steht ein niedriger zweifüßiger Schemel mit leicht angedeutetem Rankenornament. Von der thronenden Gestalt ist nur der Unterkörper gezeichnet, vom Mantel verhüllt, so daß ein langer Zipfel zwischen dem vorgestellten rechten und dem zurückgezogenen linken Bein herabhängt. Der linke Unterarm, eng vom Mantel umwickelt, ruht auf dem linken Schenkel; zwischen den beiden vorderen und den drei hinteren Fingern ist ein Stab leicht angedeutet. Die skizzenhafte Art, wie die Falten des Mantels in ihrer Fortsetzung über den Arm hinüber gezeichnet sind, scheint darauf hinzudeuten, daß nicht die Statue unvollständig war, sondern der Zeichner sich mit der Wiedergabe ihrer unteren Hälfte begnügte. Fol. 56.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1497. — Die Sammlung Giovanni Ciampolinis, eines Freundes von Angelo Poliziano, gehört zu den ältesten Antikensammlungen Roms (Michaelis Jahrb. 1898 199 f.; Lanciani, Bull. com. 1899 101 ff. und Stor. d. scavi I 106; Robert, Röm. Mitt. 1901 230; 237 f.; vgl. zu fol. 51). Sie war auf zwei Häuser verteilt, eines bei Piazza Giudea an der Halle der Octavia, das andere bei Campo di Fiore in der Via de' Balestrari; auch auf dem Aventin bei S. Alessio und außerhalb der Porta Latina besaß die Familie Vignen. In einer dieser Sammlungen, vermutlich der erstgenannten, sah um 1500 der Mailänder Prospectenmaler «un nudo che si sede, D' un vel coperto salvo ch' el piè mancho, Qual fa meravegliar ogni hom che' l vede» (Atti dei Lincei 1875—76 Serie II II 3, 39 ff.), vermutlich unsere Statue, die demnach kein bloßer Torso war. Auch der Künstler des Wolfegger Skizzenbuches, der die Sammlung Ciampolini kannte (s. zu fol. 59ᵛ), scheint sich durch unsere Statue zu einer Skizze veranlaßt gesehen zu haben, die allerdings nach der Weise jenes Zeichners den Zeus in eine Frau mit Spiegel verwandelte (Robert a. O. 238). Nach Giovannis und seines Erben Michele Tode kaufte Giulio Romano die ganze Sammlung Ciampolini und vielleicht ist durch seine Vermittlung unsere Statue in die von ihm aus-

Fig. 56 Wien, k. k. Hofbibliothek, Sammlung Stosch.

geschmückte Villa Madama gelangt, wo sie uns eine Skizze in der Wiener Hofbibliothek (Sammlung Stosch), offenbar der Entwurf eines Architekten, innerhalb einer der großen Hallen zeigt (Abb. 56). Es handelt sich um die halbrunde westliche Exedra der großen dreikuppeligen Nordhalle (H. v. Geymüller, Raffaello stud. come arch. Taf. 8; Theob. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt I Taf. 28; 35; 42), deren Malereien heute völlig zerstört sind (Hofmann Taf. 10 3; S. 6); nach unserem Blatte zeigten sie einst die gleiche Einteilung wie die angrenzende Südexedra der gleichen Hallenabteilung (Hofmann Taf. 10 2; 17). Unsere Statue sollte also einen besonders hervorragenden Platz erhalten; sie ward jedoch nicht, wie man nach der Skizze geplant zu haben scheint, im Grunde der großen Nische auf hoher Basis aufgestellt, sondern unmittelbar auf dem Boden in dem vorderen Teile der Halle. Das zeigt eine Skizze M. v. Heemskercks (Abb. 57), die ich früher, durch eine falsche Ortsangabe verleitet, auf die Vigna Cesi bezogen habe (Jahrb. a. O. 193, danach hier wiederholt). Ein Blick auf den Plan bei H. v. Geymüller Taf. 8 oder Hofmann Taf. 35 läßt leicht die Exedra und die von da gegen Norden sich hinziehende westliche Gartenmauer sowie den nördlichen Abschluß mit der Tür und den beiden Kolossalstatuen (Hofmann Taf. 43 1) erkennen. Von den drei großen Nischen der Westmauer ist die erste mit einer kolossalen Gewandstatue besetzt; die mittlere mit den halbrund vorspringenden Stufen enthielt den berühmten Elefantenbrunnen (Hofmann Taf. 43 2; M. v. Heemskerck Skb. I fol. 19^{v}; 40; Cambridger Skb. fol. 54^{v}; Vasari-Mil., Giovanni da Udine VI 556). Auch in einer späteren, dem 18. Jhdt. angehörigen Zeichnung der Wiener Sammlung Stosch gibt Stosch unserer Statue — Körper und Gewand ausgeführt, Sessel-, Schemelbasis leicht angedeutet — die Unterschrift «*in Villa Madama fuor di Roma*». Hier wird also auch Cassiano dal Pozzo eine sehr ähnliche Zeichnung für sein Museo cartaceo haben anfertigen lassen (Windsor IX 22; abg. Jahrb. 1898 195).

Alle bisher angeführten Zeichnungen stimmen so weit miteinander überein, daß man an der Identität der Statue nicht zweifeln kann. Da aber die Statue längst nicht mehr in der Villa sich befindet und da diese durch Margaretens von Parma Heirat mit Ottavio

Fig. 57 Marten van Heemskerck, Villa Madama.

Farnese in den Besitz der Farnese und weiter der Neapler Borbonen gelangte, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß ihr Überrest in einem Torso des Neapler Museums noch heute erhalten ist (Jahrb. 1898 192, danach Abb. 58; vgl. Mus. Borbon. IV Titelbl.; Reinach Répert. II 631 3). Freilich wissen wir nicht, wie seit Dal Pozzos Zeiten der Verlust des Oberkörpers vor sich gegangen ist; wenn wir dagegen den Torso in den Verzeichnissen der nach Neapel übergeführten farnesischen Antiken (Docum. ined. per serv. alla storia dei musei d' Italia III 186 ff.) vergebens suchen, so erklärt sich dies daraus, daß die Villa Madama in jenen Verzeichnissen überhaupt nicht einbegriffen ist. Endlich ist die einzige Abweichung des Torso von den Zeichnungen, die mehr oder weniger schräge Stellung des Schemels und dessen Übergreifen mit einer Ecke über den Rand der Basis, gegenüber der sonstigen Übereinstimmung so geringfügig, daß wir deshalb nicht an ein doppeltes Exemplar zu denken brauchen. Die Verletzung des Gewandzipfels unter den Knien wird mit der übrigen Beschädigung der Statue gleichzeitig sein.

Die im Jahrbuch (a. O. 196 ff.) von mir ausgesprochene und begründete Vermutung, daß wir eine Copie des chryselephantinen Capitolinischen Juppiter von Apollonios vor uns hätten, läßt sich, obschon Petersen (Dissert. della Pontif. Accad. Rom. di archeologia VII 171 f. und Ara Pacis Aug. 191 Anm. 2) ihr zugestimmt hat, in dieser Form doch nicht halten. Die einzige authentische Abbildung jener Kolossalstatue, eine Silbermünze aus der Zeit Galbas (Jahrb. a. O. 198; Denkm. alt. Kunst II 1 11, bearb. von Wernicke Taf. 9 10), gibt zwar auch den Sessel anscheinend ohne hohe Rücklehne, aber die Linke faßt das

Scepter hoch an und die Rechte hält den Blitz im Schoße. Dies ist keine Umkehrung des Stempelschneiders, sondern gibt, wie zahlreiche Nachbildungen beweisen, die Verteilung der Attribute richtig wieder. Besonders deutlich spricht eine 0·12 *m* hohe Erzfigur der Sammlung Caylus im Pariser Cabinet des médailles (Babelon und Blanchet, Catal. des bronzes ant. de la Bibl. Nat. n. 17, danach Abb. 59; Reinach, Répert. II 13, 6); ihr gleicht eine kleinere Erzfigur desselben Cabinets n. 18 aus der Sammlung Oppermann. Dazu kommen die überaus häufigen Wiederholungen in

Fig. 58 Torso im Museum zu Neapel.

Fig. 59 Paris, Cabinet des médailles n. 17.

den Rheinlanden (Hettner, Röm. Steindenkm. zu Trier n. 17 ff. mit Hettners Anmerkung; vgl. Reinach 13 ff.). Läßt sich demnach kaum bezweifeln, daß hier die genauere Darstellung des Capitolinischen Juppiter vorliegt, so ist doch ebenso unverkennbar, daß unsere Statue diesem nächstverwandt ist. Ich verweise nur auf die ähnliche Gestalt der Thronbeine in der Pariser Bronze und der Trierer Statuette n. 17 (Reinach 15 4); sie kehrt wieder in einer pompeianischen Erzfigur der Fortuna (Reinach 257, 6). Form und Ornamentik sind, worauf mich P. Arndt einmal aufmerksam machte, ganz im Geschmack der von Schreiber behandelten toreutischen Geräte (Alexandrin. Toreutik, Abh. d. sächs. Ges. XIV 273 ff.) und weisen auf späthellenistisch-römische Zeit. Schwierig ist es aber, das Verhältnis unserer Statue zu der Capitolinischen

genauer zu bestimmen. Die classischen, an Phidias erinnernden Elemente, die ich in jener zu finden glaube (a. O. 196), gegenüber der später üblichen effectvolleren Haltung, namentlich des scepterführenden Armes, machen mich geneigt, in unserer Statue eine, sei es etwas ältere, sei es mehr classicistisch gewandte Ausprägung einer ähnlichen Kunstrichtung wie der des Apollonios zu erblicken; man könnte z. B. an den goldelfenbeinernen Juppiter des Pasiteles (Plin. 36 40) denken.

«*ueduta demōte auentino*». Blick auf die Stadt vom Aventin aus, etwa bei S. Maria del Priorato aufgenommen (s. Fig. 60 und Dupérac tav. 23). Auf dem rechten Tiberufer im Vordergrunde der Hafen von Ripa Grande; die kleine Fol. 56v.

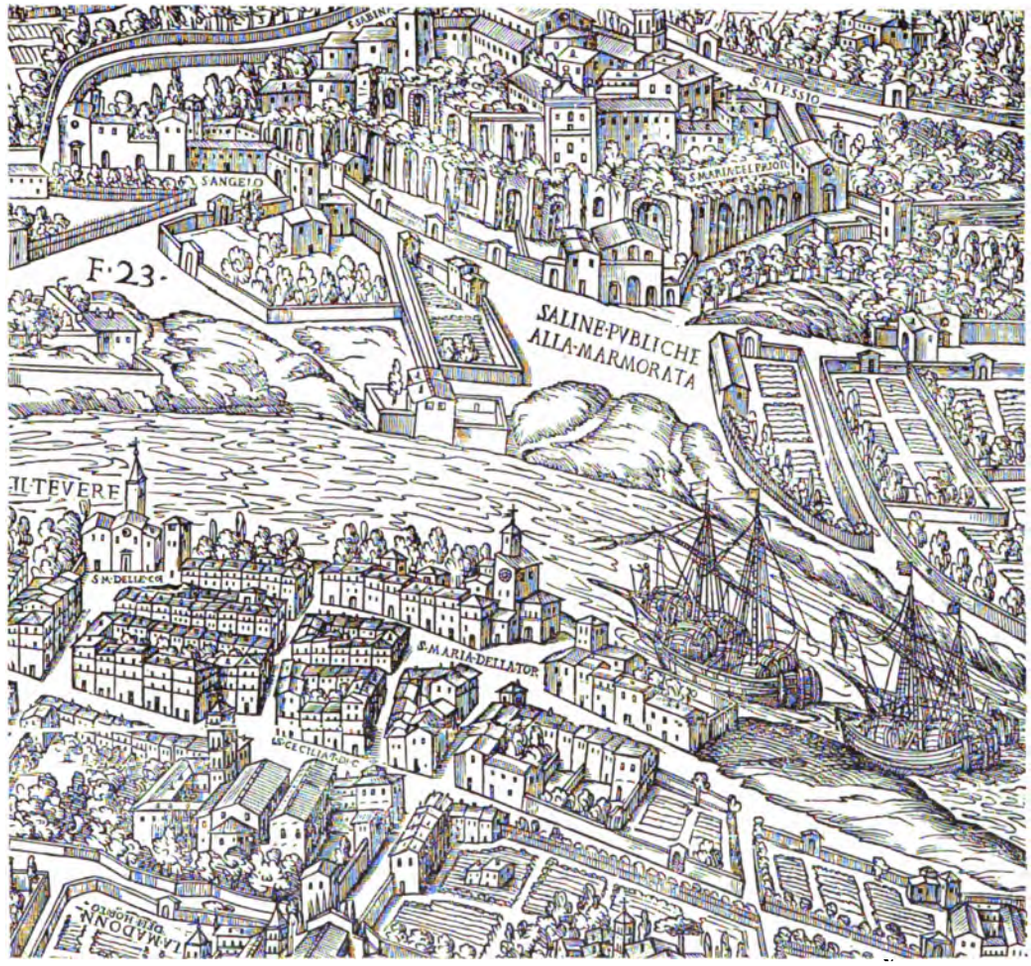


Fig. 60 Aventin und Ripa Grande, Ausschnitt aus dem Stadtplan des G. Maggi.

Kirche mit Apsis und Campanile ist S. Maria de Turri, zerstört bald nach 1689 bei Erbauung des Ospizio di S. Michele. Am Tiberufer der von Leo IV zum Schutze des Hafens erbaute Turm, von welchem die Kirche ihren Namen hatte; daneben die Halle der Dogana (di mare) vecchia. Weiter hinten zwei andere Türme, die zwischen S. Maria della Torre und S. Cecilia gelegen haben müssen und letztere Kirche verdecken. Aus der Häusermasse von Trastevere heben sich mehrere zinnengekrönte Paläste heraus; die kleine Kirche hinter einer Baumgruppe, welche ihre Apsis dem Tiber zukehrt, ist S. Maria in Coppella.

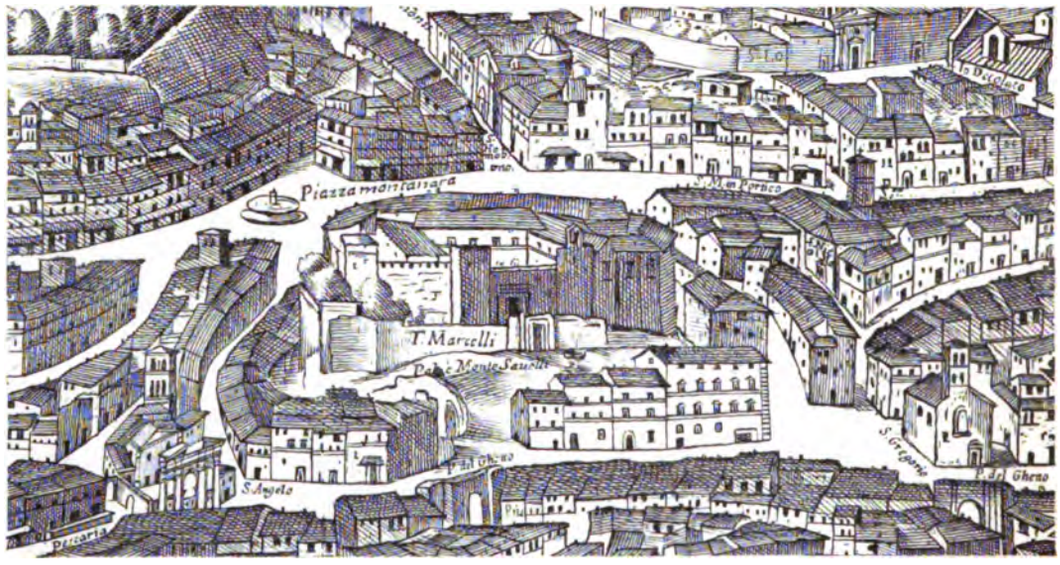


Fig. 61 Monte Savelli, Ausschnitt aus dem Stadtplan des A. Tempesta (1693).

Ganz links in der Ferne die Fassade und der spitze Campanile von S. Agostino (vgl. fol. 7^{v}), rechts das Pantheon und die Stadt im Marsfelde, ganz am Horizont der Soracte. — Der zinnengekrönte, festungsartige Bau ungefähr in der Mitte (mit großem Tor) ist die Burg der Savelli auf den Ruinen des Theatrum Marcelli (vgl. Fig. 61); daneben ein Campanile (S. Marco?) und der mächtige quadratische Turm des Palazzo di Venezia. Der Bau mit Halbkuppel oberhalb des Campanile ist vielleicht die Ruine auf dem Pincio (in Villa Medici), welche im 16. Jhdt. Templum Fortunae u. a. genannt wird; rechts davon der Lauf der Aurelians-Mauer von Porta Pinciana bis gegen Porta Salaria sichtbar.

Rechts am Bildrande das Capitol mit der Kirche Araceli und dem Senatorenpalast. Zu Füßen des Berges die kleine Kirche S. Omobuono mit flacher Kuppel,

davor der Pseudoperipteros (S. Maria Egiziaca) am Ponte Rotto. Im Tiberbett waren Reste der Pfeiler des Pons Probi (Theodosii, in der Renaissance Pons Sublicius genannt).

Reprod. von Müntz, Mélanges G. B. de Rossi Taf. I (vgl. p. 151); Lanciani, New tales of old Rome p. 243.

Ähnlich die Vedute eines unbekannten Künstlers aus dem 16. Jhdt. in der Wr. Hofbibl. s. Egger, Kritisches Verzeichnis d. S. A. H. I 25 n. 52. Über S. Maria della Torre vgl. besonders Alveri, Roma in ogni stato (1664) II 379 f. Die Lage geben am besten die großen Stadtpläne von Gio. Maggi (Fig. 60) und Falda da Valduggia; ferner eine lavierte Federzeichnung des Willem van Nieulandt im Kupferstichcabinet zu Leyden (reprod. in den Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule [Kleinmann, Haarlem] Ser. V Bl. 4) sowie eine flüchtige Skizze des Bartholomaeus Breenbergh (weilte um 1627 in Rom) in Wien, Albertina, Sc. Fiam. XXIV n. 9363 (Meder n. 494). Sie muß demnach gelegen haben in der Fortsetzung der Strada di S. Maria dell' Orto. Noch auf Nollis Plan (1748) ist diese Fortsetzung und, wie es scheint, die kleine Bogenhalle neben dem Leo-Turme erkenntlich; als das Hospiz von S. Michele unter Pius VI 1790 erweitert wurde, wurde die Straße gesperrt und die letzten Reste der im Escurialensis gezeichneten Gebäudegruppe beseitigt. Falsch ist die Angabe bei Armellini, Chiese[2] 668, S. Maria in Turri existiere noch heute und sei identisch mit der Kapelle S. Maria del Buon Viaggio im südlichen Flügel des Ospizio di S. Michele.

(H)

Vier Pilasterfüllungen (Frührenaissance), copiert aus einem Muster- Fol. 57.
buche.

1) Angewendet an der Cantoria in der Sixtinischen Kapelle, und zwar an der linken Schmalseite des dritten Pfeilers. Einzelne, wenn auch geringfügige Abweichungen lassen erkennen, daß die Füllung zweifellos nicht nach der Ausführung an der Cantoria gezeichnet ist; so reichen daselbst die vier Bandschleifen bedeutend tiefer herunter und hängen von der abschließenden Pfanne Eicheln (Eichenlaub des Rovere-Wappens) herab. Vgl. fol. 17v, 2.

2) Angewendet an den vier oberen Pilastern des einstigen Hochaltares von S. Maria della Pace (vgl. Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 68). Die Zeichnung dieser Füllung würde am ehesten der Zartheit der Ausführung nahe kommen, verschiedene Veränderungen in den Details schließen aber wieder eine directe Aufnahme vollständig aus.

3) Angewendet an den vier unteren Pilastern des einstigen Hochaltares von S. Maria della Pace. Sorgfältigere und detailliertere Wiederholung von fol. 17, 2; vgl. die Ausführungen daselbst.

4) Wenn auch eine Verwendung bisher nicht gefunden, so ist der Frührenaissancecharakter doch augenfällig.

Fol. 57v. Ansicht des Forum Nervae mit dem unter Paul V 1611 zerstörten Templum Minervae. Von der Inschrift auf dem Fries (CIL VI 953) ist nur der Anfang der ersten Zeile angegeben. Neben dem Tempel ein schmuckloser Bogen aus Quadern, der erst Mitte des 17. Jhdts. zerstört wurde. Durch diesen Bogen sieht man ein mittelalterliches Haus mit Bogengang davor; es ist eines der Häuser der «macielli de li Conti» («de torre delli conti»), welche in die Verlängerung des «fundicus macellorum contrate archanohe» fallend, mit ihren porticalia öfters in Urkunden des 14. und 15. Jhdts. erwähnt werden (s. Lanciani, Bull. com. 1901 p. 37 [tav. V] und oben zu fol. 40v). Weiter hinten der Glockenturm von SS. Quirico e Giulitta. Rechts von dem Straßenbogen die Umfassungsmauer des Forums mit den beiden noch jetzt aufrechten Säulen (le colonnacce) und einem Stück anstoßender, jetzt nur noch zum Teil (bis zum Ende des Frieses) erhaltener Quadermauer. Darüber die Torre dei Conti.

Publiciert von Müntz, Les arts à la cour des papes (1898), Frontispiz. Zu vergleichen sind namentlich die Veduten von M. von Heemskerck, Skb. II fol. 37; 50; Hier. Cock Bl. V; X; G. A. Dosio, Uff. dis. arch. n. 2513; 2514; 2583; Cavalieri (1569) tav. 13; 14; 15; Dupérac (1575) tav. 6; Alò Giovannoli (1612) I tav. 24; 25. (H)

Fol. 58. 1) «*uolta de le ciuete*». Rankenfries mit Käuzchen und Athenafiguren von der Decke (in fondo bianco) der camera 26 (Mirri) im Goldenen Hause Neros. Im Gegensatz zu fol. 34v, 2 und 65, 2 nur leicht angedeutet, dafür die begleitenden Athenafiguren skizziert, welche Gius. Carletti a. a. O. p. 30 als «varie figure di Amazoni a color d' oro» beschreibt.

2) Fries mit Seetieren. Da die übrigen Sujets auf dieser Seite den «Terme di Tito» entstammen, so dürfte dies auch bei diesem Friese der Fall sein; vgl. Mirri tav. 10. Doch ist es ebenso denkbar, daß seine Vorlage wie die des folgenden Friesstreifens plastischer Natur gewesen ist, wofür auch die Lavierung zu sprechen scheint. Derartige Friese finden sich an antiken Silbergefäßen, noch häufiger an Sarkophagdeckeln (vgl. Pighianus fol. 357; 360; Robert, Ant. Sark.-Rel. II Taf. I; III I S. 62 und Taf. XII 40).

3) Fries mit jugendlichen Tritonen. Ein Triton im Kampfe mit einem Seewidder, ein zweiter in ein Horn blasend und ein geflügelter Putto auf einem

Seewidder reitend. Auch hier wieder die Provenienz von einem Sarkophagdeckel nicht ausgeschlossen; vgl. Pighianus fol. 341; 357 f.; Berolin. fol. 44.

4) Fünf ganz flüchtig skizzierte Grotteskendetails.

«*marfurio dichauagli*». Der Nil von Monte Cavallo, jetzt auf dem Capitols- Fol. 58v.
platze. Die zweimalige Aufnahme des colossalen Flußgottes (auf den der Name des Genossen vom Forum, Marforio, übertragen ist) durch unseren Zeichner (vgl. fol. 39) beweist die große Popularität unserer Statue. Naiv ist das Mittel, nach Gulliverart ihre Größe durch einen Menschen, der auf ihrem Kopfe sitzt, klarzumachen. Da die Statue nach einer Angabe E. Petersens nicht ganz 3 Meter hoch ist, so ist es klar, daß der Mensch droben zu klein gezeichnet ist. — Der rechte Vorderarm ist jetzt zur Hälfte ergänzt; ebenso die vordere Hälfte des rechten Fußes, den unsere beiden Zeichnungen vollständig geben.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1498. — Poggio zählt 1447 (de variet. fortunae bei Urlichs, Cod. urbis Romae topogr. 240) unter den hervorragenden antiken Statuen Roms auch die «duas recubantes» auf, unsern Nil und sein Gegenstück, den Tigris (denn daß der jetzt capitolinische Tiberis einst ein Tigris gewesen sei, beruht nicht, wie Helbig, Führer I^2 261 meint, auf einer Vermutung, sondern auf sehr bestimmten Zeugnissen, s. Röm. Mitt.

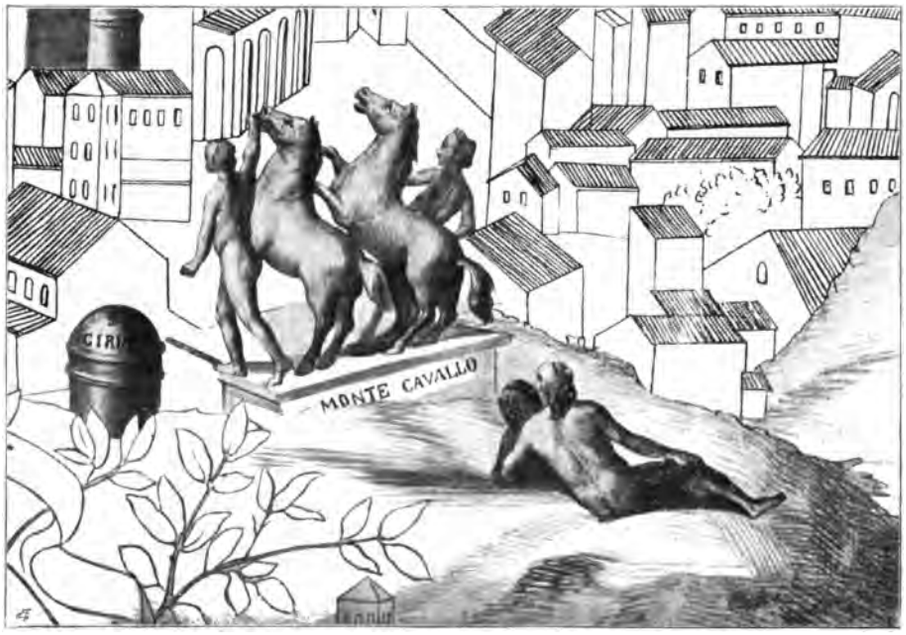


Fig. 62 Monte Cavallo in der Mantuaner Stadtansicht.

1891 26; 1898 256). Auch Muffel staunt um die gleiche Zeit über die «zwen gar gross alt rysen gehauen von stein, noch grosser dan vor sand Peters gefencknus» (Röm. Mitt. 1888 271); ebenso Rucellai (Arch. d. soc. Rom. di stor. patr. 1881 577). Voller Bewunderung ist auch die Schilderung des Toscaners, von dem das sogenannte Skizzenbuch Raphaels in Holkham Hall herrührt: «*Anchora si trova due figure grandissime di marmo, che quanto più le guardi, più ti paion vive. E v' è una che è 14 braccia. Sono ad iaciere. Sono intere, secondo la testa sono chosì, l' altra è un pocho minore, ma pichola chosa*» (Passavant-Lacroix, Raphael d' Urbin II 521). So erscheint denn auch unsere Statue als Vertreterin beider gern auf den alten Stadtbildern Roms, auf dem von 1490 (Lippmann im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1884 17), dem Holzschnitt in Schedels Weltchronik von 1493 (de Rossi, Piante di Roma Taf. 5), dem großen Temperagemälde in Mantua (ebenda Taf. 12). Der hieraus entnommene Ausschnitt (Fig. 62) zeigt unsere Statue von hinten gesehen, wie sie hinter den Kolossen der Dioskuren auf einer kleinen Erhöhung am Boden liegt. Dieser Platz wiederlegt die Angabe derer, die unsere Statuen unterhalb des Esquilins in den Trümmern des «Hauses der Cornelier» an Piazza Pilotta ausgegraben sein lassen (Re bei Mori, Scult. del Museo Capitol. I 27; Montagnani-Mirabili, Mus. Capitol. I 62). Ebenso unbegründet ist die oft ausgesprochene Ansicht, daß die beiden Statuen in unmittelbarer Beziehung zu den benachbarten Constantinsthermen ständen. Vielmehr zeigt Flavio Biondo (Roma instaur. I 98), daß, wenn man nordwärts ging, nächst den Thermen «visuntur in Corneliorum via ad sinistram statuae ingentes duae colosseae senum seminudorum» (dann

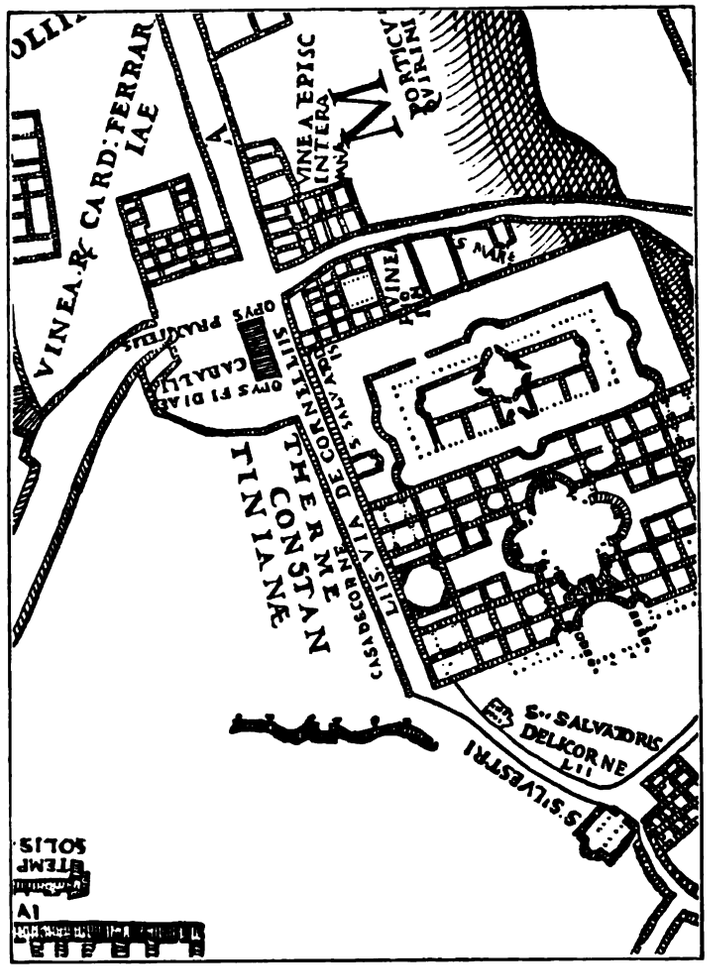


Fig. 63 Monte Cavallo in Bufalinis Stadtplan.

folgen die Rosse). Ein Ausschnitt aus Bufalinis Stadtplan von 1551 (Fig. 63), der hier nicht nach der von Lanciani herausgegebenen Copie von Cuneo, sondern durch Hülsens gütige Vermittlung nach dem Originalholzschnitt gegeben wird, macht die Situation klar und zeigt, daß sich eben hier damals ein nischenreicher Baurest befand. Die Mirabilien (Jordan c. 27) kennen ihn als «templum Saturni et Bacchi, ubi nunc iacent simulacra eorum» (dies waren die mittelalterlichen Namen der Statuen). Die Form des Grundrisses führt mich auf die Vermutung, daß es sich um ein einstiges Nymphäum handelt (vgl. die Nymphenreliefs «a monte cavalli» Röm. Mitt. 1898 257 f.), zu dessen passendem Schmuck die beiden Flußgötter benutzt worden wären. Wenn der Tigris dem Nil gesellt ward, so geht dies am wahrscheinlichsten auf Trajans Parthersiege und Einnahme von Ktesiphon (115) zurück. In diese Zeit mögen, zugleich mit dem Bau jenes Nymphäums, unsere Statuen gehören; sie sind nicht fein ausgeführt, das Fehlen der Augensterne aber verbietet, wie Petersen bemerkt, über trajanische Zeit hinabzugehen. Hülsen macht dagegen darauf aufmerksam, daß jener Baurest in gleicher Richtung mit der Front des sogenannten Templum Solis Aureliani laufe; es könne also ein Teil der Umfassungsmauer des Tempelbezirkes gewesen sein, der Serlio (III LXXX) abwechselnd Nischen und Pilaster gebe. Allein einmal weicht deren Gestalt bei Serlio von der unseres Bauwerkes beträchtlich ab, und zweitens würde die «Umfassungsmauer» in ihrer Verlängerung meines Erachtens zu nahe vor die Front des Tempels zu liegen kommen. — Über die weiteren Schicksale der beiden Statuen vgl. Michaelis in den Röm. Mitt. 1891 25 f., Taf. 2; 1898 254 ff. (M)

1) Zwei sitzende Greifen zu seiten eines Candelabers; flüchtig wiederholt in fol. 62, 1. Das herumgeführte, umgrenzende Rechteck legt die Vermutung nahe, daß wir es hier mit einer jener marmornen Schranken zu tun haben, welche zwischen den Säulen des Cantharus im Vorhof von Alt-St. Peter eingefügt waren; vgl. Hülsen, Röm. Mitt. 1904 93 Anmkg. 2 und die diesbezüglichen Zeichnungen des Cronaca, Uff. dis. esp. corn. 509 und des Francesco d' Olanda, cod. Escor. 28—I—20 fol. 26^{v}, abgeb. ebenda Taf. V. Ein ähnliches Friesstück im Mus. Vat., Sala degli animali n. 125. Anwendung in der Frührenaissance: am Grabmal des Pietro da Noceto im Dom von Lucca; s. H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Matteo Civitali Taf. 1. Fol. 59.

2) Fragment des Palmettenfrieses der Gebälkinnenseite vom Templum Saturni; infolge des kleinen Maßstabes auf die Wiedergabe der einzelnen Details dieses üppigen Ornamentes verzichtet. Desgodetz p. 129; Canina, Edif. II tav. 32. Ein ca. 2^{m} langes Stück dieses Frieses im Mus. Lateran. n. 559.

3) Fragment eines Palmettenfrieses unbekannter Herkunft.

Dieses Ornament vielfach copiert, so im sog. Skizzenbuche des Bartolomeo Neroni il Riccio in Siena, Bibl. com., cod. S III 14 fol. 25 (20); eine besonders sorgfältige Aufnahme

auf fol. 6ᵛ (n. 3297) des Sammelbandes Destailleur im k. Kunstgew.-Mus. in Berlin. Das Motiv von Domenico Ghirlandaio gelb in gelb als Fries über dem Tod der hl. Fina in der Collegiata zu S. Gimignano ausgeführt; mit Veränderung des Mittelstückes von Bernardo Rossellino am Grabmale des Leonardo Bruni in S. Croce zu Florenz benutzt.

4) Cippus des Ti. Julius Aug. l. Mnester (Rückseite und linke Schmalseite). Der bekrönende Volutenaufsatz am Original nicht mehr vorhanden; das Profil des Deckgesimses verändert, das des Fußgesimses jedoch richtig wiedergegeben. CIL VI 20139, darunter auf einer Lorbeerguirlande der etwas zu groß geratene Adler, dessen Kopf in der Zeichnung nach rechts gewendet, gegenwärtig nach links ergänzt ist; unterhalb zwei Hähne, welche sich kampfbereit gegenüberstehen (daher Rückseite).

Damals in Casa Ciampolini, später im Pal. Valle, dann im Pal. Valle-Capranica (III); 1584 mit der Sammlung Capranica vom Card. Ferdinando de Medici erworben und in Villa Medici aufgestellt, gegenwärtig im Giardino Boboli. Dütschke, Ant. Bildw. II 35 n. 71; Michaelis, Sammlung della Valle n. 30 (Jahrb. 1891 229).

5) Untersatz eines steinernen Kraters. Der überhängende Rand mit Eierstab, der Leib mit Canneluren geschmückt; durch Pünktchen das Riemengeflecht des Torus angedeutet, darunter quadratische Plinthe. Dürfte vielleicht auf denselben Krater zurückzuführen sein, von dem der ganz identische Untersatz im sog. Skizzenbuche des Michelangelo im Musée Wicar in Lille n. 733 gezeichnet erscheint.

Fol. 59ᵛ. Friesstück von einem Bauwerke korinthischen Stils mit einer Scene aus einem Gallierkampfe. Das 1·67 *m* lange Bruchstück ist jetzt zu Mantua, Mus. Civico n. 186 (Abb. 64), anscheinend unserer Zeichnung gegenüber erheblich beschädigt. Sicher ist dies der Fall mit dem dreigeteilten Epistyl, dessen mittlere Fascie vom Eierstab abwärts sowie der Ansatz der untersten Fascie mit einem lesbischen Kymation nicht erfunden sein können. Hier hat also eine Kürzung des ursprünglichen Zustandes stattgefunden; hinsichtlich des Reliefstreifens dagegen ist es sehr zweifelhaft, ob der Zeichner mehr gesehen hat als heute erhalten ist. An dem Reiter im Kettenpanzer (a) waren der rechte Arm mit der Lanze und der Schildrand, Kopf und rechtes Vorderbein des Pferdes leicht zu ergänzen; die Hinterbeine aber sind, nach dem erhaltenen Schenkel zu schließen, falsch als galoppierend gezeichnet, während das Roß einst stieg. Das Pferd im Hintergrunde (b) bietet keine Abweichung, dagegen fällt an dem gefallenen Gallier (c) auf, daß die — nicht sehr deutlich wiedergegebenen — Hosen nicht den Leib einhüllen,

a c b d e f g h i l k m n o

Fig. 64 Gallierkampf, Friesstück im Museo Civico zu Mantua.

wie das doch der Natur der Sache entspricht und wie man es noch am Original deutlich erkennt. Nimmt man dazu die Unwahrscheinlichkeit, daß der Gallier den Schild am rechten Arme getragen haben soll, und die ungeschickte Haltung seines linken Armes, so scheint die Annahme einer weitgehenden Ergänzung seitens des Zeichners unvermeidlich. Danach ist auch für die übrigen Abweichungen Vorsicht geboten. In der nächsten Gruppe der beiden Gepanzerten (de) hat der Zeichner den Helmbusch von e übersehen. Der Kopf und der rechte Arm des tragenden Galliers (f), der linke Arm und der rechte Fuß des gefallenen Gefährten (g) ergänzen sich von selbst; die Lanzenspitze unten neben dem Schilde ward übersehen. Übler ist es, daß der Zeichner bei dem Gallier im Hintergrunde (h) die Hosen übersah und den Kopf, der sich nach den Verfolgern (de) umgeschaut haben wird, ungehörig mit einem Helme versah und wahrscheinlich falsch als rechtshin gewandt ergänzte. Das Pferd im Hintergrunde (i) ist richtig wiedergegeben. Bei dem Reiter im Schuppenpanzer (k), dessen Kopf heute fehlt, dürfte der rechte Arm nach dem erhaltenen Rest eher eine Lanze gezückt als die lahme Bewegung unserer Zeichnung ausgeführt haben. Bei dem toten Gallier (l) unter dem Pferde hat der Zeichner die cartamera, den metallenen Leibgurt (Varro bei Ioannes Lydus de magistrat. 2 13; Longpérier, Oeuvres II 378), richtig bemerkt, aber den linken Arm in sehr unwahrscheinlicher Weise ergänzt, während am rechten nichts zu verfehlen war. Nach alledem ist es zweifelhaft, ob von dem niederstürzenden Gallier (m), der einen etwas breiteren Leibgurt trägt (vgl. den Gallier

im Giardino Torrigiani zu Florenz; Dütschke, Ant. Bildw. II n. 526; Photogr. Einzelaufn. n. 237 f.), der Schild und das linke Bein damals besser als heutzutage erhalten waren; sie werden wohl nur der Abrundung halber vollständig gegeben worden sein. Endlich ist die leichte Andeutung eines Baumes am oberen Ende ein willkürliches Ausfüllsel. In der Abbildung bei Labus ist der ganze Raum leer gelassen. Dütschke bemerkt, daß von dem Feinde von m nur ganz undeutliche Fragmente erhalten seien. Auch in der Photographie (Abb. 64) will es mir nicht gelingen, Licht in das Chaos zu bringen, doch scheint es sicher, daß die Reste nicht einem Pferde, sondern einem Manne (n) angehören; auch glaube ich zwischen den Beinen des niederstürzenden Galliers (m) den rechten Fuß eines rechtshin schreitenden Mannes (o) zu erkennen. Die Figuren b e h i n sind in flacherem Relief ausgeführt.

a (c) b d e f g h i k l m

Fig. 65 Wolfegger Skizzenbuch fol. 32v.

Das Relief befindet sich in Mantua (Dütschke n. 837). Abg. Labus, Museo di Mantova I 29; Rev. arch. 1889 I 327 (S. Reinach). Es ist auch in zwei anderen Zeichnungen abgebildet, die beide ebenfalls noch in die Lebenszeit des damaligen Besitzers Giovanni Ciampolino (gestorben 1518; s. zu fol. 56) zurückgehen. Die eine, früher wohl mit Unrecht Fra Bartolommeo zugeschrieben, gehört zur Sammlung Dal Pozzo (n. 197) und ist aus A. W. Franks' Besitz in das Britische Museum gelangt (n. 118); sie trägt die Beischrift «*Iannj campolino dellarcho dipiaza Iudea*». Nach einer durch Sidney Colvin freundlich vermittelten Photographie stimmt sie, mit Ausnahme des weggelassenen Gebälkes, mit unserem Blatte so genau (z. B. auch in der Andeutung des Baumes) überein, daß die gleiche Vorlage beiden zugrunde liegen muß. Für die Frage der Ergänzungen ist sie also ohne Bedeutung. Interessanter ist die zweite Zeichnung, im Wolfegger Skizzenbuch fol. 32v—33 (Robert in den Röm. Mitt. 1900 230), mit der Unterschrift «*in chaſa de miſero Joano canpolino*»; die beifolgende photographische Wiedergabe (Fig. 65 und 66) wird der Güte des Herrn Secretärs Heiß in Wolfegg verdankt.

Fig. 66 Wolfegger Skizzenbuch fol. 33.

Wie auf dem Londoner Blatte fehlt jede Andeutung der architektonischen Einfassung. Fol. 32^{v} beginnt links erst mit den Pferdehälsen (vom Reiter a nur Brust und Kopf); unter den Pferdebeinen statt des behosten Beines c sicher falsch ein aufrecht stehender oblonger Schild; dann die beiden Krieger de und die Gruppe mit dem Gefallenen fg (der Kopf des Trägers f gegen g niedergebeugt); über dem folgenden Krieger h erscheint im Hintergrunde der Reiter des Pferdes i; der Reiter im Schuppenpanzer k und der Gefallene l mit natürlicher gebogenem linken Arm; gerade auf der Grenze der beiden Blätter der Hinstürzende m mit etwas verschiedenem Schilde. Darüber ist keine Lücke und kein Baum, aber auch nichts, was den Resten auf dem Original entspräche. Vielmehr erscheint statt dessen auf fol. 33 im oberen Felde ein rechtshin sprengender Reiter (p), von dessen Pferdeleib im Marmor selbst nichts zu erkennen ist. Hier handelt es sich also um freie Erfindung, ebenso aber auch darunter in dem Schilde, der das linke Bein von m ganz verdeckt. Auf diesen Schild stützt sich mit der Rechten ein kniender nackter Jüngling (q), neben dem ein nackter Bärtiger (r) mit sechseckigem, verziertem Schilde in seltsamer Stellung zusammenbricht. Über ihm im Hintergrunde ein weiterer berittener Krieger (s) mit einem kurzen Stab in der Rechten, nach p sich umblickend. Zum Schluß ein gesatteltes Pferd (v), von einem Krieger (t) mit Mühe am Maul herumgerissen, während ein Bärtiger (u) mit ovalem Schilde jenseits des Pferdes sichtbar wird. So erwünscht es auch sein würde, hier die ehemalige Fortsetzung des erhaltenen Friesstückes wiedergefunden zu haben, ist doch nach dem zu p und q Bemerkten kein Zweifel möglich, daß hier eine freie Weiterführung des Überlieferten durch den Zeichner, gemäß dessen von Robert klargestellter Künstlerart, vorliegt. — Das Originalstück ist sicherlich, wie Robert vermutet, durch den Käufer der Ciampolinischen Antiken, Giulio Romano, der 1524 nach Mantua übersiedelte, dorthin gelangt (vgl. zu fol. 56).

Conze (Arch. Anz. 1867 104*) erkannte zuerst an dem Reste des Epistyls, daß es sich um ein Friesstück, und an den Hosen und den Formen der Schilde, daß es sich um einen Kampf zwischen Römern und Galliern handle, was Heydemann (Mitt. aus den

Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien 8 f.) durch den Hinweis auf die Leibgurte bestätigte. Conze verwies ferner auf die Reliefs des Julierdenkmals von St. Remy (Ant. Denkm. I 10 f.) als stilistisch und zeitlich nahestehend; übereinstimmend damit erklärte sie Robert (a. O. 231 Anm.) für sehr gute, vermutlich augustische Zeit. Damit steht die Ornamentierung des Epistyls, wie wir sie am vollständigsten an unserer Zeichnung erkennen, im Einklang. Das große lesbische Kymation mit dem Astragal kehrt als oberer Abschluß am augustischen Tempel des Mars Ultor (Desgodetz, Édif. 141), ferner an den Tempeln der Castores und des Vespasian, am Titusbogen und am Nervaforum wieder (Desgodetz 129; 135; 185; 161). Ganz ungewöhnlich ist der Eierstab über der zweiten Fascie, der in Rom so unerhört ist, daß man daran etwa zugehörige Bruchstücke müßte erkennen können; der Tempel des Mars Ultor begnügt sich ebenso wie der der Mater Matuta (Fortuna virilis) mit dem bloßen Astragal (Desgodetz 141; 102), während die übrigen Friese auch hier das etwas reichere lesbische Kymation einführen. Endlich ist auch an dritter Stelle ein einfacher Astragal fast durchweg üblich; nur der Vespasianstempel (Desgodetz 135) stimmt mit unserem Friese im lesbischen Kymation auch an dieser Stelle überein. Im Friesrelief, dessen Arbeit Dütschke als äußerst sorgfältig bezeichnet, findet der Kettenpanzer von a seine Parallele nicht bloß in Polybios ἁλυσιδωτοὶ θώρακες (6 23), sondern auch in den Suovetaurilien des Domitiusaltars in Paris (Furtwängler, Intermezzi 36; 41; Bouillon, Mus. des ant. III, bas-reliefs Taf. 30; Clarac 221, 313) und in der großen Kampfscene an der Attica des Tiberiusbogens in Orange (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 92—94); ebendort kehren die Formen der Helme, der Schilde, des später nicht mehr üblichen kurzen iberischen Schwertes wieder (dieses auch an der Hispania des Augustus von Prima Porta; s. Domaszewski in der Strena Helbig. 52). Endlich findet sich die malerische Abstufung des Reliefs nach Vorder- und Hintergrund in dem Julierdenkmal und in den Reliefs der Ara Pacis Augustae wieder (Petersen, APA 172 f.).

Nach alledem wird an der Herkunft unseres Bruchstückes von einem öffentlichen Bau der augustischen Zeit nicht zu zweifeln sein und es liegt — nicht bloß wegen Ciampolinos Wohnung an der Piazza Giudea — am nächsten, an eines der Bauwerke im Marsfelde zu denken, also in erster Linie an die opera Octaviae (Metelli), die porticus Philippi und die porticus Octavia. Von diesen muß aber die porticus Octaviae, obgleich Ciampolinos Hause benachbart, ausscheiden, da der große Brand unter Titus vom Jahre 80 τὰ Ὀκταουίεια οἰκήματα μετὰ καὶ τῶν βιβλίων κατέκαυσεν (Cass. Dio 66 24), vielleicht sogar noch ein zweiter Brand hinzukam, auf den sich das «incendio consumptam» der Inschrift von 203 am heute noch erhaltenen Propylon (CIL. VI 1034) beziehen mag. In der Tat ist bei den dortigen Ausgrabungen meines Wissens niemals irgendein Überrest des älteren Baues zum Vorschein gekommen (vgl. z. B. Bull. dell' Inst. 1878 209 ff.; Bull. com. 1888 132 ff.); auch zeigt das Epistyl des späteren Baues eine abweichende Ornamentierung des Epistyls (Desgodetz 169; vgl. 30). Aus dem gleichen Grunde wird nicht an die unmittelbar anstoßende porticus Philippi zu denken sein, da diese ohne Zweifel bei jenem Brande mit zugrunde ging; ganz abgesehen davon, daß ein Gallierkampf an dieser Halle keinen erkennbaren Anlaß gehabt haben würde. Anders steht es mit der porticus Octavia zwischen dem Pompeiustheater und dem Circus Flaminius, deren Neubau Octavian nach dem ruhmvollen Siege über

die Dalmater im Jahre 30 aus der dortigen Beute ausführte (Cass. Dio 49 43) und in der er die den Dalmatern abgewonnenen Feldzeichen des Gabinius aufstellte (Appian. Illyr. 28). Die Dalmater waren ein «von Kelten überschichteter» Stamm (Patsch bei Pauly-Wissowa IV 2454); es läßt sich daher wenigstens die Frage aufwerfen, ob die «gallische» Bewaffnung und Kleidung der Besiegten auf unserem Friese nicht Dalmater bezeichnen kann. Mir fehlen die Mittel, um festzustellen, wie weit etwa dalmatische Funde diese Vermutung bestätigen oder widerlegen. (M)

Quadrant einer Decke aus den «Terme di Tito». Die Zeichnung beschränkt sich lediglich auf eine schematische Wiedergabe der Einteilung nebst flüchtiger Andeutung des die einzelnen Felder begrenzenden Eierstabes, während die figuralen und ornamentalen Füllungen ausgelassen sind. Für diese sowie für die Angabe der Provenienz geben die beiden folgenden Blätter in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Uffizien näheren Aufschluß: Uff. cat. ornam., soffitti, tav. XVII n. 54, sorgfältige Zeichnung eines unbekannten Venezianers aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts. (angeblich Giovanni da Udine): «*Lo requadrato dela grota delo nicho Jn roma quelo ā e zallo . sono di rileuo de stucho lo resto dipinto di uarii cholori in chanpo Biancho*»; ferner ebenda tav. XVI n. 51 von einem ebenfalls unbekannten Italiener (16. Jhdt.), welcher in einzelne Felder die Bemerkungen «*pitura*» und «*storie*» schrieb und außerdem von der Bordure erwähnte: «*ma era tanto guasta ch(e) no se ne uedeua uestig*». Aus diesen dürftigen Angaben ist zu ersehen, daß die Felderteilung samt dem begrenzenden Eierstab aus stucco, die figuralen und ornamentalen Details in den einzelnen Feldern aber auf weißem Grunde gemalt waren. Daß wir es mit einer Decke aus den «Terme di Tito» zu tun haben, geht daraus hervor, daß auch die übrigen Blätter des Venezianers von n. 54 durchwegs Details aus den «Terme di Tito» enthalten. Eine Verwertung dieser Felderteilung in einem der Deckenentwürfe Serlios (Ven. 1663) IV 361 n. 1. Fol. 60.

Stück von der Trajanssäule: Übergang der Daker über die Donau. Fol. 60v.

P. S. Bartoli, Colonna Traiana Taf. 21 f.; Cichorius, Die Reliefs der Trajanssäule Taf. 23, Scene 31; vgl. Cichorius II 146 ff.; Petersen, Trajans dakische Kriege I 34 f.

Die aufgenommenen Stücke der Trajanssäule (fol. 60v, 61, 61v, 62v, 63, 63v und 64v) sind geschickt ausgewählt, mannigfaltig, einander ergänzend und meistens zu Bildern abgeschlossen, wozu die Compositionsweise des Reliefstreifens an der Säule einladet. Sie gehören natürlich den unteren Streifen an, nur die Niederlage der Daker (fol. 63v) befindet sich etwas höher; aber, von Nebendingen abgesehen, ist selbst hier die Beobachtung scharf, die Wiedergabe genau, wie denn ja auch noch heute die Schärfe der Umrisse und die

gute Erhaltung des griechischen Marmors einem kräftigen Auge, wie Petersen bezeugt, die Einzelbetrachtung der Reliefs bis hinauf zu beträchtlicher Höhe gestatten. — Im ersten Bande der Pozzosammlung zu Windsor finden sich 14 Blätter (fol. 8—23) mit Scenen von der Trajanssäule, alle leicht getuscht, ich bin aber nicht in der Lage, den Inhalt der einzelnen Blätter anzugeben. Über das Wolfegger Skizzenbuch s. zu fol. 60ᵛ, 61ᵛ, 62ᵛ und 63. Eine Rötelzeichnung unserer Scene im Berolin. fol. 35 n. 93. (M)

Fol. 61. «*cholonna traiana*». Stück von der Trajanssäule: römische Reiterei zieht über eine kleine Brücke (über den Themes?). Die Zeichnung ist unvollendet gelassen; vgl. fol. 64ᵛ.

Bartoli Taf. 15; Cichorius Taf. 16, Scene 21; vgl. Cichorius II 98 ff.; Petersen I 23 ff. Egger verweist auf einen Stich von Marco di Ravenna (Bartsch XIV 204) und einen von Antonio Salamanca (1536—1568; s. Michaelis, Röm. Mitt. 1898 262, 76). (M)

Fol. 61ᵛ. «*cholona traiana*». Stück von der Trajanssäule: eine Legion zieht auf einer Schiffsbrücke über die Donau. Ganz rechts ist bei dem Feldzeichen der auf einer hinteren Brücke marschierenden Legion der Adler gezeichnet, der in den Abbildungen fehlt; ebenso ist der Kranz um die Hand auf dem Signum der vorne schreitenden Legion vollständig angegeben (wie bei Bartoli). Dagegen fehlt an der zweiten Gepäckstange ein rundes Gefäß und der Ponton am weitesten rechts nebst dem anschließenden Geländer ist etwas zu weit nach links geraten.

Bartoli Taf. 4 f.; Cichorius Taf. 7, Scene 4; vgl. Cichorius II 28 ff.; Petersen I 4 f. — Die Scene ist auch im Wolfegger Skizzenbuch gezeichnet fol. 38ᵛ - - 39 und 39ᵛ — 40 «*in lacolona*» (Robert, Röm. Mitt. 1901 233). (M)

Fol. 62. 1) Sitzender Greif zur Linken eines Candelabers (der zweite correspondierende Greif ausgelassen); flüchtige Wiederholung von fol. 59, 1 (vgl. die Ausführungen daselbst).

2) Halber Candelaber im Detail, vielleicht ebenfalls von den marmornen Schranken des Cantharus im Vorhof von Alt-St. Peter stammend; vgl. fol. 59, 1 und Cronaca, Uff. dis. esp. corn. 509 (reprod. von Hülsen, Röm. Mitt. 1904 Taf. V).

3) Halber Dreifuß; ähnlich an einem Pilaster in der Cap. di S. Giovanni im Dome von Siena (vgl. H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., Giovanni di Stefano Taf. 2).

4) Reich ornamentiertes Pilastercapitell; nach den spitz auslaufenden Pfeifen zu schließen nicht antik. Ähnlich mit Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 14ᵛ (1. Verticalreihe n. 3, ebenfalls ohne Angabe der Provenienz) und mit

A. Coner, angebl. Skb. im Soane Mus. fol. 119 «penes montem equuorum» (Monte Cavallo); bis auf geringfügige Abweichungen am Hochaltare von S. Silvestro in Capite (Tosi, Mon. sacri e sepolcr. tav. 108) angewendet.

5) «*insanto ianni infonte*». Diese Bemerkung insofern unrichtig, als die daneben gezeichneten zwei Deckenornamente keineswegs dem lateranensischen Baptisterium S. Giovanni in fonte entnommen sind, sondern die Decoration des unter Sixtus V zerstörten Oratoriums S^ae. Crucis (lateranense) betreffen. G. Rohault de Fleury, Le Latran pl. 34 (p. 318 ff.); Grisar, Analecta Romana 558 ff.

a) Stuckdecoration der Tonne eines Kreuzarmes; Quadrant des im Scheitel der Tonne gelegenen Mittelfeldes.

Wien, k. k. Hofbibliothek, S. A. H. n. 108^{v}, 3; Paris, Coll. Georges Chedanne (angebl. Philibert de l'Orme-Zeichnungen) n. 115; Stich von 1568 in Ant. Lafreris Speculum Romanae magnificentiae.

b) Decoration einer weiteren Kreuzarmtonne; das Mittelfeld zur Hälfte skizziert, darunter die bis zum Kämpfergesimse herabreichende Stuckdecoration und Vertäfelung (?) schematisch angedeutet.

Baldassare Peruzzi, Uff. dis. arch. n. 438; Wien, k. k. Hofbibliothek, S. A. H. n. 108^{v}, 2; Berlin, k. Kunstgew.-Mus., Sammelband Destailleur fol. 63^{v} (?), woselbst das Ornament des Mittelfeldes für sich allein gezeichnet ist.

6) Tritonen im Kampfe mit Hippokampen; Details von einem Sarkophagdeckel (vgl. Robert, Ant. Sark.-Rel. III I Taf. I).

«*alla cholonna traiana*». Stück von der Trajanssäule: Trajan empfängt am Lager eine Gesandtschaft von Germanen und Dakern. Oben rechts fehlen der Abrundung wegen zwei Oberkörper von Barbaren, durch die die Scene vollständig wird. Vgl. zu fol. 63. Fol. 62^{v}.

Bartoli Taf. 19 f.; Cichorius Taf. 21, Scene 27; vgl. Cichorius I 134 ff.; Petersen I 31. — Diese Scene war vermutlich auf dem verlorenen Blatt 10 des Wolfegger Skizzenbuches gezeichnet; s. Robert, Röm. Mitt. 1901 224. (M)

«*alla colonna troiana*». Stück von der Trajanssäule: fliehende Daker an einer Verschanzung und Legionare, die einen Fluß durchwaten. Die Darstellung findet rechts ihre unmittelbare Fortsetzung auf fol. 62^{v}; links ist zugunsten der Abrundung des Bildes einiges fortgelassen, zwei weitere Daker und darüber ein römischer Soldat. An den Legionszeichen ist die ovale Platte inmitten des Kranzes Fol. 63.

übergangen, dafür auch das niedrigere mit einer Spitze versehen, die heute fehlt (bei Bartoli noch ein Knopf).

Bartoli Taf. 19; Cichorius Taf. 20, Scene 25 f.; vgl. Cichorius I 122 ff.; Petersen I 29 ff. — Unsere Scene bei Giuliano da Sangallo, Sienes. Skb. fol. 29ᵛ, der Marsch durch den Fluß auch im Wolfegger Skizzenbuch fol. 9ᵛ «*in lacolona*» (Robert, Röm. Mitt. 1901 224). — «*troiana*» für die Trajanssäule ist eine oft wiederkehrende volksmäßige Entstellung. (M)

Fol. 63v. «*alla colōna troiana*». Stück von der Trajanssäule: Niederlage der Daker am Schluß einer großen Schlacht. Im ganzen ist die Wiedergabe zutreffend; das Fehlen der Schildzeichen und ein paar kleine Ungenauigkeiten können ebensowohl der mehr andeutenden Ausführung unseres Blattes zuzurechnen sein wie der verhältnismäßig bedeutenden Höhe dieses Teiles der Darstellung: sie fällt etwa in die sechste Trommel der ganzen Säule.

Bartoli Taf. 31; Cichorius Taf. 32, Scene 40 f.; vgl. Cichorius I 197 ff.; Petersen I 46 ff. (M)

Fol. 64. Der belvederische Apollon in der Vorderansicht. Die Zeichnung ist geleckter und weichlicher laviert als die der übrigen Statuen, insbesondere als die Profilansicht derselben Statue (fol. 53).

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1499. — Die Zeichnung gibt, wie der Vergleich mit einer Photographie zeigt, nicht die vaticanische Basis wieder, die anscheinend niemals verändert worden ist (vgl. Marcantons Stich bei Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons Taf. 2), daher es die Basis aus dem Garten von S. Pietro in Vincoli (s. zu fol. 53) sein wird; in jener fehlt die obere quadrate Platte und das obere Gesims der Basis ist viel kräftiger modelliert. Unser Blatt ist also zugleich mit fol. 53 für den damaligen Zustand der Statue beweisend. Daß das von Marcanton auf der Schnittfläche des linken Armes angegebene Loch beidemal fehlt, kann auf Zufall beruhen, kann aber auch dafür geltend gemacht werden, daß die von Petersen (Arch. Anz. 1890 51) angenommene — wirklich ausgeführte oder nur beabsichtigte — Ergänzung der Hand erst in die vaticanische Periode der Statue, also nach 1504, fällt. Besonders beachtenswert ist, daß der rechte Unterarm, den Petersen als nicht ursprünglich zugehörig erwiesen hat, hier schon angesetzt erscheint; er scheint etwas tiefer gesenkt als heutzutage, hält aber ebenfalls eine Richtung ein, die, nach Maßgabe des an der rechten Hüfte noch heute vorhandenen (von unserem Zeichner nicht beachteten) Puntello, nicht die ursprüngliche gewesen sein kann: der Arm ist viel zu weit vom Körper weg gedreht. Da nun für jene Frühzeit römischen Antikensammelns moderne Ergänzungen meines Wissens unerhört sind — sie beginnen kaum vor dem dritten Jahrzehnt des Cinquecento (vgl. Jahrbuch 1890 30 f.; 1891 223; 225) — so wird man in dem rechten Unterarm eine antike Ergänzung erblicken müssen, die mit der Statue zusammen

gefunden und, sei es in alter Zeit, sei es nach der Auffindung, falsch an den Oberarm angesetzt ward. So dürfte sich auch die Verletzung der Finger leicht erklären. — Für die Genauigkeit unseres Zeichners spricht die Wiedergabe der kleinen Reste am oberen Rande des (noch nicht oben verlängerten) Baumstammes. Während diese auf fol. 53 allenfalls als Überbleibsel der Finger aufgefaßt werden könnten, zeigt unser Blatt deutlich, daß sie nicht zur Hand gehören. Es sind vielmehr die zuerst von Bötticher (Erklärendes Verzeichnis der Abgüsse antiker Werke, Berlin 1871, 306 ff.), dann von Furtwängler (Meisterwerke 662 f.) erkannten Reste der Blätter und der Wollbinden des Sühnzweiges, den der Gott einst in seiner Rechten trug. (M)

«*Colōna . traiana*» (von anderer Hand). Stück von der Trajanssäule: Reiter haben eine kleine Brücke passiert. Es ist dieselbe Scene wie auf fol. 61, aber in der gewöhnlichen Weise ausgeführt. Alle Andeutung des Hintergrundes und der Umgebung fehlt; es kam dem Zeichner nur auf die Reitergruppe an. Literatur s. zu fol. 61. (M) Fol. 64v.

1) Flüchtige Skizze der Einteilung einer Felderdecke (Frührenaissance); im quadraten Mittelfelde Maske, von diagonal gestellten Palmetten umgeben (vgl. fol. 66, 2). Fol. 65.

2) «*uolta de le ciuete*». Rankenfries mit Käuzchen von der Decke (in fondo bianco) der camera 26 (Mirri) im Goldenen Hause Neros. Wiederholung von fol. 34v, 2 und 58, 1 (vgl. die Ausführungen zu fol. 12v und 34v, 2).

«*apie dichanpidoglio*». Vorderseite eines Sarkophags mit dem Untergang der Niobiden, beiderseits unbedeutend gekürzt. Die ganz vollständige Zeichnung erweckt Verdacht, wenn man sie mit der ziemlich rohen Aufnahme im Pighianus vergleicht, die eine Menge zerbrochener und lückenhafter Stellen aufweist. Sicher mißverstanden ist das Motiv des am Pferde hangenden Niobiden unten in der Mitte, der sich vielmehr mit der Rechten einen Pfeil aus dem Leibe zieht; falsch ist die Jugendlichkeit des Berggottes oben rechts, der im Pighianus und im Original bärtig ist. Im ganzen dürfte sonst der Zeichner mit seinen Ergänzungen das Rechte getroffen haben; nur scheint der nächstverwandte lateranische Sarkophag n. 427 (Mus. Later. Taf. 3; Stark, Niobe Taf. 19) für die in den Armen der Amme hinsinkende Niobide ein anderes Motiv, das Herausziehen des Pfeiles mit der Linken aus der Brust, nahe zu legen und die Niobide darüber wird von hinten dargestellt gewesen sein; im Pighianus fehlen bei der ersten der linke Arm, bei Fol. 65v.

der zweiten Kopf und beide Arme. Zu beachten ist übrigens, daß das Relief damals hoch eingemauert war.

Die Ortsangabe wird bestätigt und genauer bestimmt durch Ligorio (zwischen 1550 und 1553, bei Dessau, Sitzungsber. d. preuß. Akad. 1883 1098 n. 25): «Presso alle radici del Campitoglio, dal lato che esso colle [che] riguarda tramontana (also gegen den Palazzo di Venezia oder das Trajansforum), è una casa di una gintildonna romana chiamata Madonna Diana Salamoni, nella cui facciata si vede conservato uno pilo antico molto bello» usw. Hier ward auch die Zeichnung für den Pighianus fol. 248 (n. 163 Jahn) angefertigt («*sub Capitolio in pariete privatae domus*»); ebenso zwei Blätter der Pozzosammlung im Brit. Museum (früher bei A. W. Franks), eine vortreffliche Federzeichnung in der Art Battista Francos (fol. 63) und eine zweite in Bister (fol. 142, Pozzonummer 316, erwähnt von Winckelmann, Mon. ined. 119 zu n. 89). Die Platte gelangte später nach Paris in das Palais Mazarin (n. 124 in Colberts Inventaire de tous les meubles du Card. Mazarin, dressé en 1653) und von dort mit vielen anderen Stücken der Sammlung etwa um 1720 nach Wilton House zum Lord Pembroke: Michaelis, Anc. Marbles 706 n. 163 (vgl. 43; 667). Vgl. Conze, Arch. Anz. 1864 210*; Heydemann, Ber. d. sächs. Ges. 1877 71. (M)

Fol. 66. 1) «*intreſteuerj*». Bruchstück eines griechischen Sarkophags mit dem Kampf an den Schiffen. Verglichen mit dem Original in Venedig (am besten Jahreshefte 1898 Taf. 2) gibt unsere Zeichnung oben die abschließende Leiste mit dem Mäander (genau wie am Tarentiner Parallelsarkophag bei Robert, Ant. Sark.-Rel. III II Taf. AB I), unten den laubumwundenen Torus. Links hat der Zeichner schwerlich viel mehr gesehen als noch heute vorhanden ist; wenigstens widerspricht die Bekleidung des links stehenden Jünglings dem erhaltenen, deutlich nackten Überrest. Die Ergänzung wird dem Bedürfnis eines Abschlusses der Skizze verdankt (vgl. fol. 63 und 64^{v}), ebenso wie das Fortlassen eines unten links vor dem Felsufer liegenden halben Gefallenen. Der steinschleudernde «Teukros» hinter dem «Aias» im vorderen Schiff erscheint barhäuptig, während er jetzt infolge moderner Ergänzung behelmt ist. An dem zu Boden gestürzten «Lykophron» ist die Bewegung des Beines matt geraten, das Brett der Schiffstreppe allzu lanzenartig zugespitzt, an der Leiche daneben der linke Unterarm vermutlich ergänzt, aus dem gleichen Grunde, weshalb oben rechts ein drittes Aphlaston fortgelassen ist. Die Reliefs der Schiffe sind leidlich genau wiedergegeben. Im ganzen ist die Darstellung etwas in die Länge gezogen. — Die spätere Beischrift (mit dem gewohnten Kreuz) «*p(er) cornjce Alto di fora*» (von C. v. Fabriczy entziffert) bezieht sich auf die Verwendbarkeit des Frieses oder vielleicht nur des Gesimses.

Abg. Photogr. Einzelaufn. n. 1500; Robert, Ant. Sark.-Rel. III II Taf. AB II'. — Aus dem Trastevere, das unsere Zeichnung als ursprünglichen Aufbewahrungsort des Bruch-

stückes angibt, gelangte dies vielleicht schon in die Antikensammlung des Cardinals Domenico Grimani in dessen quirinalischem Palast, die nach Domenicos Tode (1523) seinen venezianischen Verwandten, den Patriarchen von Aquileja Marino (gest. 1546), sodann Giovanni Grimani (gest. 1592) zufiel. Doch kann das Relief auch erst später von diesen erworben sein, wie z. B. am 22. Februar 1575 von Rom nach Venedig ausgeführt wurden «per Monsignor Giov. Grimani due tavole historiate .... di marmo, antiche» (Bertolotti, Artisti veneti in Roma, 1884, 27). Hierfür läßt sich geltend machen, daß eine geringe, aber etwas vollständigere Zeichnung für Fulvio Orsini (gest. 1600) doch wohl in Rom angefertigt worden ist; sie findet sich im berühmten Ursinianus der vaticanischen Bibliothek (cod. lat. 3439) fol. 71. Jedenfalls gelangte das Relief, allseitig etwas gestutzt und eingerahmt, 1586 durch die Schenkung Giovanni Grimanis an das städtische Museum in Venedig: Zanetti II 40; Valentinelli n. 231 Taf. 48; Dütschke, Ant. Bildw. V n. 295. Für alles weitere vgl. Bieńkowski, Jahreshefte 1898 17 ff., Taf. 2; Robert, Ant. Sark.-Rel. III II 366 ff., Taf. AB II.

2) Einteilung eines Fußbodens, eher als einer Felderdecke; vermutlich Mosaik. Im mittleren Quadrat ein Gesicht (Medusenhaupt?), von Rankenwerk umrahmt (vgl. fol. 65, 1). (M)

«*Qudriremj*». Die vier Blätter 66^{v}, 67, 67^{v} und 68 enthalten Versuche, die Fol. 66^{v}. Gattungen römischer Kriegsschiffe zu veranschaulichen. Den Hauptanhalt für solche Versuche bot ein damals in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura angebrachter Fries (s. fol. 43^{v}, 2), den noch M. v. Heemskerck (Skb. I fol. 53) dort zeichnete; ja selbst noch im Jahre 1690 führt ihn Fabretti, Col. Traiana 115 f. als «in Aede D. Laurentij extra muros» befindlich an, obschon er sich damals schon seit etwa hundert Jahren in der Capitolinischen Sammlung des Conservatorenpalastes befand (Michaelis in den Röm. Mitt. 1891 46 Anm. 147). Die Abbildungen im Mus. Capitol. IV 34 2 und bei Righetti, Campid. Taf. 336 f. sind weder genau noch scheinen sie, nach Heemskerck zu urteilen, ganz vollständig zu sein; Fabrettis Holzschnitte sind, wie E. Petersen bestätigt, zuverlässiger. Außer diesem Friese kamen die Schiffsdarstellungen der Trajanssäule, vielleicht auch Stuckreliefs aus dem Goldenen Hause Neros (s. u.) in Betracht. Wo diese Vorbilder versagten, hatte die Phantasie freies Spiel. Mit den Reconstructionsversuchen beschäftigten sich der Gelehrte Roberto Valturio von Rimini, dessen großes illustriertes Werk De re militari zuerst 1472 in Verona erschien, in späteren Auflagen aber zum Teil andere Bilder enthält, und der Ingenieur Francesco di Giorgio Martini von Siena (1439—1502), dessen Trattato d' architettura civile e militare, 1841 von Carlo Promis und Cesare Saluzzo herausgegeben, aber nichts hierher Gehöriges enthält. Dagegen lieferte der letztere Künstler die Zeichnungen zu dem Marmorfriese, der

Fig. 67 Wolfegger Skizzenbuch fol. 22^{v} (Ausschnitt).

sich an einem Teile der Fassade des seit 1468 erbauten herzoglichen Palastes von Urbino am Sockel hinzog und in 72 von Ambrogio Barocci aus Mailand ausgeführten Tafeln eine lange Reihe antiker und moderner Maschinen, Instrumente, Geräte darstellte; seit 1756 sind die Platten von dort in das Innere des Palastes verbracht worden (vgl. Promis, Vita di Francesco di Giorgio Martino 27 ff.; Vasari III 69 ff. mit Milanesis Anmerkungen). Abgebildet finden sie sich mit Francesco Bianchinis Erklärungen in Bernardino Baldis Memorie concernenti la città di Urbino, Roma 1724; vgl. Th. Hofmann, Erstwerke der Hochrenaissance, Elberfeld 1904, 76 f. (nach Photographien). Das Interesse für die Zeugnisse des römischen Seewesens sprach sich zu gleicher Zeit in Rom in der Columna rostrata aus, mit der man etwa um 1565 die Duilliusinschrift im Conservatorenpalaste schmückte (Michaelis a. O. 35).

Die Quadriremis findet sich ähnlich bei Baldi Taf. 42. Zugrunde liegt ein Schiff auf dem Capitolinischen Friese (Mus. Capit. IV 34 2; Righetti 336 2; Fabretti 115). Der Eberkopf, das Auge, der (im Original ungeflügelte) Hippokamp (mit Vorderbeinen eines Seeungetümes) sind daher entnommen, der Kopf im Akrostolion, das ganze Unterstück mit den dreimal vier Rudern und die ganze hintere Hälfte des Schiffes hinzugefügt. Für die scharf herausragenden drei Schwerter kann vielleicht ein Stuckrelief aus den neronischen «Grotten» benutzt worden sein, das im Wolfegger Skizzenbuch fol. 22^{v} unten copiert worden ist (Abb. 67 «*deſtuco ſotetera*»; vgl. Robert, Röm. Mitt. 1901 226). (M)

Fol. 67. «*liburno*».

Für dieses Bild ist kein ganz entsprechendes Vorbild nachweisbar. Am Vorderteil der Liburna ist es leicht, die antiken Anhaltspunkte zu erkennen, aber alles übrige ist freie Erfindung, so z. B. das im Altertum unbekannte einfache Steuerruder. Während die Liburna ein niedriges Schiff mit doppelter Ruderreihe war (Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. V^{2} 496 Anm. 5), sehen wir hier ein hohes Schiff. Die drei Schaufelräder, die an den Muschelwagen von Raphaels Galatea erinnern, dienen nicht etwa zur Bewegung des Schiffes, sondern stellen einen Versuch dar, den von Vitruv X 9 5 ff. beschriebenen Schiffswege-

messer anschaulich zu machen: «traicitur per latera parietum axis habens extra navem prominentia capita, in quae includuntur rotae diametro pedum quaternum et sextantis habentes circa frontes affixas pinnas aquam tangentes . . . . ita navis cum habuerit impetum aut remorum aut ventorum flatu, pinnae quae erunt in rotis tangentes aquam adversam vehementi retrorsus inpulsu coactae versabunt rotas . . . .». Die Angabe in Meyers Großem Conversationslexikon IV[6] 466, Valturius habe 1472 die Abbildung zweier Galeeren mit Schaufelrädern, fünf an jeder Seite des Schiffes, veröffentlicht, ist wenigstens für die Originalausgabe von 1472 falsch. Die späteren Ausgaben kann ich hier nicht vergleichen; wie mir aber Herr Dr. Assmann mitteilt, bezieht sich auch N. Witsen, Scheeps-bouw en Bestier, Amsterdam 1671, 23 auf Valturius für «verscheiden gestalten van raederschepen», und die Pariser Ausgabe des Valturius von 1532 gibt auf S. 314 zwei für Handbetrieb eingerichtete Räderschiffe kindlichen Aussehens, die mit unserer Zeichnung keinerlei Ähnlichkeit haben. Etwas ähnlicher sieht ihr die bei Witsen Taf. 6 Fig. B gegebene Abbildung eines einmastigen «Liburnischen» Schiffes, dessen jederseits drei Räder von einer Herde auf dem Verdecke stehender Ochsen in Bewegung gesetzt werden! (M)

«*Quinqueremj*». Fol. 67 v.

Ziemlich entsprechend ist das Relief bei Baldi Taf. 19. Die schwerfällige Quinqueremis mit den fünf neben- statt übereinander angeordneten Ruderreihen ist ein Erzeugnis der Phantasie. Zu dem vorspringenden Ausbau mit seinen Bogenstellungen mag man eines der Schiffe auf der Trajanssäule vergleichen: Bartoli Taf. 64; Cichorius Taf. 59. (M)

«*Biremj*». Fol. 68.

Das Vorbild findet sich im Relief bei Baldi Taf. 46. Die Aufschrift ist irrig, da die je drei Ruder deutlich auf die gebräuchlichste Art des Kriegsschiffes, die Triremis, hinweisen. Für den Vorderteil ist auch hier der Capitolinische Fries benutzt worden (Mus. Capit. IV 34 1; Righetti 337 2; Fabretti 116). Die Prora erscheint bedeutend verlängert und erhöht, der unbärtige behelmte, vielleicht weibliche Kopf ist in einen bärtigen Kopf verwandelt, der Wolfskopf, der vor dem Auge sitzen sollte, tiefer herabgerückt, dem Triton willkürlich eine Nymphe auf die Windung seines Schweifes gesetzt, endlich die rostra tridentia wie auf fol. 66 v in freistehende Schwerter umgewandelt. Alles übrige ist frei erfunden. (M)

Vier Gefäße. Sie finden sich in gleicher Größe im Barberinischen Skizzen- Fol. 68 v. buche Giulianos da Sangallo auf dem an fol. 9 angeklebten Pergamentstreifen mit ganz unmerklichen Abweichungen, welche aber doch erkennen lassen, daß beide Zeichnungen, gänzlich unabhängig voneinander entstanden, auf eine gemeinsame ältere Vorlage zurückgehen; das zweite obere kehrt außerdem auf einer Zeichnung in den Uffizien (cat. ornati, sez. 10[a] n. 697, ignoto del sec. XVI) wieder. C. v. Fabriczy a. O. S. 31 hält sie für antike Vasen.

Fol. 69. 1) Das griechische und lateinische Alphabet in großen Buchstaben.

2) Perspectivische Zeichnung eines mit einem Segmentbogen bekrönten Cippus (ohne Inschrift).

3) Leere Inschrifttafel.

Fol. 69v. Leer.

Fol. 70. Grundriß des Amphitheatrum Flavium (Erdgeschoß). Im nördlichen Haupteingange (rechts) die Bemerkung «*entrata mjnore*», außerhalb des Westeinganges «*(e)ntrata magjore delquliseo*». In der Fläche der Arena sind die einzelnen Ausgänge mit «*lucjta mezana*», «*ucjta mjnore*», «*ucjta magjore*», «*ucjta mjnore*», «*lucjta nelcerchjo*», «*entrata magjore*» und «*lucjta delquliseo*» bezeichnet.

Fol. 70v. Leer.

Fol. 71. «*santa marja rjtonda*». Grundriß des Pantheons (Erdgeschoß). Vorhalle, Vorbau und Rotunde; in letzterer die Einzeichnung der Tabernakelsockel (vgl. fol. 30 und 44) bemerkenswert.

Fol. 71v. Leer.

Fol. 72. 1) «*istudjo djmarcho uarone asanto germano tuto lauorato djstucho*». Grundriß eines antiken Bauwerkes in der Nähe von Cassino (San Germano, Cassinum). Griechisches Kreuz: ein achteckiger Mittelraum (mit Kuppel), an vier gegenüberliegenden Seiten durch halbkreisförmige Nischen geschmückt, erweitert sich in der Richtung der Hauptachsen zu vier gleichlangen, dreiteiligen Kreuzarmen. Unser Grundriß auf dieselbe Quelle zurückgehend, aus der ihn auch Giuliano da Sangallo für sein Barberinisches Skizzenbuch fol. 8 copiert hat; daselbst jedoch nur ein Kreuzarm offen, die drei übrigen geradlinig abgeschlossen.

Francesco di Giorgio Martini, Uff. n. 327 «*dicesi la schuola di marcho uarone apreso asan gjermano*»; Giuliano da Sangallo a. a. O. «ISTVDIO DI MARCHO VARONE | A | SA GERMANO TVTO LAVORATO DI STVCHO ALTO B̄ VI E POI COMINCIA LA BOTE»; ders., Uff. dis. arch. n. 2045v «ISTVDIO DI ARCHO VARONE A PESSO A SANTO GIERMANO»; sog. Skizzenbuch des Michelangelo im Musée Wicar in Lille n. 837 «*questo sie lo studio di marcho uarone e de tuto lauorato di stuchi*», Handschrift des Gio. Batt. da Sangallo (il Gobbo); angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 19; Giorgio Vasari, Uff. dis. arch. 4850, Copie nach G. da Sg. Vgl. C. v. Fabriczy a. O. S. 8 und Ashby op. cit. p. 20.

2) «*fuora dj roma umjljo*». Grundriß des Erdgeschosses des gemeinhin als «Tempio di Romolo» bezeichneten Rundbaues, dessen Rest inmitten einer

quadraten Porticus an der Via Appia unweit des Circus des Maxentius (ad catecumbas) gelegen ist; ebenso auf dieselbe Quelle zurückgehend, aus der ihn Giuliano da Sangallo für sein Barberinisches wie für sein Sienesisches Skizzenbuch geschöpft hat.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 8 «FVORA DI ROMA I MIGL(I)O» (im Sienes. Skb. fol. 16 gleichlautend) und fol. 43ᵛ; ders., Uff. dis. arch. n. 2045ᵛ mit der nämlichen Bemerkung; weitere Zeichnungen (samt der umgebenden Porticus) in den Uffizien bei C. v. Fabriczy S. 57 citiert; Wien, k. k. Hofbibliothek, S. A. H. n. 195—198; Canina, Edif. II tav. 76 und VI tav. 17; Mon. ined. d. inst. V 58 n. X (Ann. d. inst. 1853 p. 155).

Leer. Fol. 72ᵛ.

1) «*fuora djroma inuerso marino ·3· mjglia*». Grundriß eines antiken Rundbaues; im Innern acht halbkreisförmige Nischen, durch Pfeiler getrennt, die sich radial nach außen zu Strebepfeilern erweitern. Ebenso auf dieselbe Quelle zurückgehend, aus der ihn Giuliano da Sangallo für seine beiden Skizzenbücher entnommen hat. Fol. 73.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 8 «FVORA DI ROMA INVERSO MARINO III M» (im Sienes. Skb. fol. 16 gleichlautend); ders., Uff. dis. arch. n. 2045ᵛ mit der nämlichen Bemerkung.

2) «*ale .3. pergole . e deuj 6 lumj nelauolta*». Grundriß eines Rundbaues aus den 1538 beim Ausbruch des Monte Nuovo verschütteten Thermen von Tripergole am Ostufer des Lucrinus (s. Beloch, Campanien 174); außen zwölfeckig, innen mit ebensovielen halbkreisförmigen Nischen geschmückt, von denen sechs durch die Bezeichnung «*lu(mi)*» als lichtspendend charakterisiert sind.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 8 «ALE · III · PERGHOLE EDEVI · VI · LVMI NELA VOLTA»; ders., Sienes. Skb. fol. 16 «ALE · III · PERGHOLE DILA DANAPOLI»; ders., Uff. dis. arch. n. 2045ᵛ mit letzterem Wortlaute.

Leer. Fol. 73ᵛ.

1) «*tenpio djsibjla cumana ·8· lumj*». Grundriß des Erdgeschosses eines Kuppelraumes aus den gewöhnlich als «Tempio di Apollo» bezeichneten Thermen am Ostufer des Avernus; außen achteckig, innen kreisrund mit einer rechteckigen Nische gegenüber dem Eingang und je drei halbkreisförmigen, von Lisenen begleiteten Nischen auf beiden Seiten. Ebenso auf dieselbe Quelle zurückgehend, aus der ihn Giuliano da Sangallo für sein Barberinisches Skizzenbuch geschöpft hat. Fol. 74.

Francesco di Giorgio Martini, Uff. dis. arch. n. 329: «*della sibilla infra monte barbaro ed auerno*»; Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 8^{v} «TĒPIO DISIBILA CHVMANA VIII LVMI» (daselbst auch der Grundriß der seitlich anstoßenden Flügel gezeichnet); ders., Uff. dis. arch. n. 2045^{v} mit der gleichlautenden Bemerkung; angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 19; vgl. Beloch, Campanien 171.

2) Im Eingang von 1) ganz klein der Grundriß eines weiteren achteckigen Baues gezeichnet, dessen runder Innenraum durch drei rechteckige und vier halbkreisförmige Nischen geschmückt ist. Dieser Grundriß muß schon in der gemeinsamen Vorlage irrtümlich inmitten des Einganges von 1) gezeichnet gewesen sein, da ihn Giuliano da Sangallo für sein Barberinisches Skizzenbuch (fol. 8^{v}; abgeb. bei H. v. Geymüller, Arch. d. Ren. in Tosc., G. da Sg. S. 17) ebenso an dieser Stelle copiert hat; im angebl. Skb. des A. Coner fol. 19 ist der Eingang frei.

3) Grundriß des Erdgeschosses des unter dem Namen «Carceri Vecchie» (auch S. Maria della libra) bekannten Grabmales, welches östlich von Capua an der Via Appia in der Nähe des Ponte di S. Prisco gelegen ist. Außen rechteckige und halbkreisförmige Nischen alternierend, von Pilastern (nach Pirro Ligorio und Beloch von dorischen Halbsäulen) getrennt; hierauf concentrischer Umgang, durch welchen man zu vier kreisrunden Räumen gelangt, die zwischen den vier Armen des kreuzförmigen Hauptraumes gelagert sind. Ebenso auf dieselbe Quelle zurückgehend, aus der ihn Giuliano da Sangallo für seine beiden Skizzenbücher copiert hat.

Giuliano da Sangallo, Barb. Skb. fol. 8 «QESTA E VNA SEPOLTVRA A CHAPOVA VECHIA» (im Sienes. Skb. fol. 16^{v} «ACHAPOVA VECHIA»); ders., Uff. dis. arch. n. 2045 mit gleichlautender Bemerkung; Pirro Ligorio, Neap. lib. 49 (danach cod. Vat. lat. 3439 fol. 33); angebl. Skb. des A. Coner im Soane Mus. fol. 21 (vgl. Ashby p. 21); Rossini, Viaggio antiq. da Roma a Napoli tav. 70; Beloch, Campanien 358.

Fol. 74^{v}. Leer.

Fol. 75. «*santa gonstanza*». Grundriß des Mausoleum Constantiae (S. Costanza). Die Vorhalle im Verhältnis zur Rotunde zu klein, die Wendeltreppe (ohne Zugang) irrtümlich rechts, anstatt links von der Türe gezeichnet. In der dem Eingange gegenüberliegenden Nische mit «*sipultura*» die Stelle bezeichnet, wohin seit 1471 der Porphyrsarkophag der Constantia (Mus. Vat. n. 566) von S. Marco wieder zurückgebracht worden war (vgl. Lanciani, Stor. d. scavi I 72 f.; 75).

Fol. 75^{v}—78. Leer.

Querschnitt eines Geschützrohres; im inneren Kreise die Bemerkung: «παραβωλαντε — | του · δελπασαβωλαντε δελαγαλεαγα». Darunter im Segmente des concentrischen größeren Kreises die Notiz: «*Voje sin la moldura a la boca · 3 · p̄lmos valençianos menos · 1 dedo | γρουεσω con la moldura | λαργω · 18 · palmos valençianos*». Photographien dieser Seite sowie der beiden folgenden 79 und 79ᵛ, im Besitze des österr. archäologischen Institutes, stehen auf Wunsch zur Verfügung. Fol. 78ᵛ.

Querschnitt eines Geschützrohres; im inneren Kreise die Bemerkung: «— κνιων — | *ochauado* —»; in der Mitte: «*του δελ κανιων ōchauado d̄l galença*». Darunter im Segment des zweiten concentrischen Kreises: «*γρουεσω κων λα κωρνιζ | λαργω — 13 — palmos valençyanos un quarto — valençyanos — | Voje πωρ . λα κμαρα — 6 · palmos · 1 · quarto — valençyanos | Voje por la boca syn la moldura, guatro palmos | τιενε · XXII · ochauos*». Fol. 79.

Querschnitt eines Geschützrohres; im inneren Kreise oben die Beischrift: «*Κουλεβρηνα | 700 δελακουλεβρηνα δελαγαλεαγα*». Darunter über dem Segmente des concentrischen größeren Kreises die Notiz: «*γρουεσω δελακουλεβρινα | λαργω · 18 · παλμως ∼ Valençyanos*». Fol. 79ᵛ.

Leer. Fol. 80—82ᵛ.

Fig. 68 Willem van Nieulandt, Ansicht des Pons Fabricius und der Tiberinsel stromabwärts.

Fig. 69 Fries aus dem Chorgestühl von S. Pietro in Perugia (zu fol. 55, 2).

TABELLE.

Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-aufnahme)	Bearbeitet von	Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-aufnahme)	Bearbeitet von
1	I	—	E	12	1	—	E
1v	Iv	—	—	12v	1v	—	E
2	II	—	—	13	2	—	E
2v	IIv	—	—	13v	2v	—	E
3	III	—	E	14	3	K	E
3v	IIIv	—	E	14v	3v	—	E
4	IV	—	E	15	4	—	E
4v	IVv	—	E	15v	4v	—	M
5	V	—	E	16	5	K	E
5v	Vv	K	M	16v	5v	K	E
6	VI	—	M	17	6	K	E
6v	VIv	—	E	17v	6v	K	E
7	VII	—	E	18	7	—	E
7v	VIIv	?	H	18v	7v	K	E
8	VIII	?	H	19	8	K	E
8v	VIIIv	K	M	19v	8v	K	E
9	IX	—	—	20	9	K	H
9v	IXv	—	—	20v	9v	K	E
10	X	—	M	21	10	K	E
10v	Xv	K	M	21v	10v	K	E
11	XI	—	—	22	11	K	E
11v	XIv	—	E	22v	11v	K	E

Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-aufnahme)	Bearbeitet von	Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-anfnahme)	Bearbeitet von
23	12	K	E	38v	27v	K	E
23v	12v	K	E	39	28	K	M
24	13	K	E	39v	28v	—	M
24v	13v	?	H	40	29	K	M
25	14	K	E	40v	29v	?	H
25v	14v	K	E	41	30	—	E
26	15	K	E	41v	30v	K	H
26v	15v	K	H	42	31	—	M
27	16	K	E	42v	31v	K	E
27v	16v	K	H	43	32	K	E
28	17	—	M	43v	32v	K	H
28v	17v	?	H	44	33	K	E
29	18	K	E	44v	33v	—	M
29v	18v	?	H	45	34	K	M
30	19	K	E	45v	34v	K	H
30v	19v	K	H	46	35	—	E
31	20	—	M	46v	35v	—	M
31v	20v	—	M	47	30	K	E
32	21	K	E	47v	36v	—	M
32v	21v	K	E	48	37	K	E
33	22	K	E	48v	37v	—	M
33v	22v	K	E	49	38	K	M
34	23	—	M	49v	38v	K	E
34v	23v	—	M	50	39	K	E
35	24	—	E	50v	39v	K	E
35v	24v	—	E	51	40	K	E
36	25	K	M	51v	40v	—	M
36v	25v	K	E	52	41	K	E
37	26	—	M	52v	41v	?	E
37v	26v	K	E	53	42	—	M
38	27	K	E	53v	42v	—	M

Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-aufnahme)	Bearbeitet von	Neue Paginierung	Alte Paginierung	Kopie (d. h. keine Original-aufnahme)	Bearbeitet von
54	43	K	E	68v	57v	K	E
54v	43v	—	M	69	58	—	E
55	44	-	M	69v	58v	—	—
55v	44v	—	E	70	59	K	E
56	45	--	M	70v	59v	—	—
56v	45v	?	H	71	60	K	E
57	46	K	E	71v	60v	—	—
57v	46v	?	H	72	61	K	E
58	47	—	E	72v	61v	—	—
58v	47v	K	M	73	62	K	E
59	48	K	E	73v	62v	—	—
59v	48v	K	M	74	63	K	E
60	49	K	E	74v	63v	—	—
60v	49v	—	M	75	64	K	E
61	50	—	M	75v	64v	—	—
61v	50v	--	M	76	65	--	--
62	51	—	E	76v	65v	—	--
62v	51v	—	M	77	66	—	- -
63	52	—	M	77v	66v	—	—
63v	52v	-	M	78	67	--	—
64	53	--	M	78v	67v	-	E
64v	53v	—	M	79	68	- -	E
65	54	—	E	79v	68v	—	E
65v	54v	—	M	80	69		—
66	55	—	M	80v	69v	—	—
66v	55v	K	M	81	70	—	—
67	50	K	M	81v	70v	--	-
67v	50v	K	M	82	71	—	—
68	57	K	M	82v	71v	—	- -

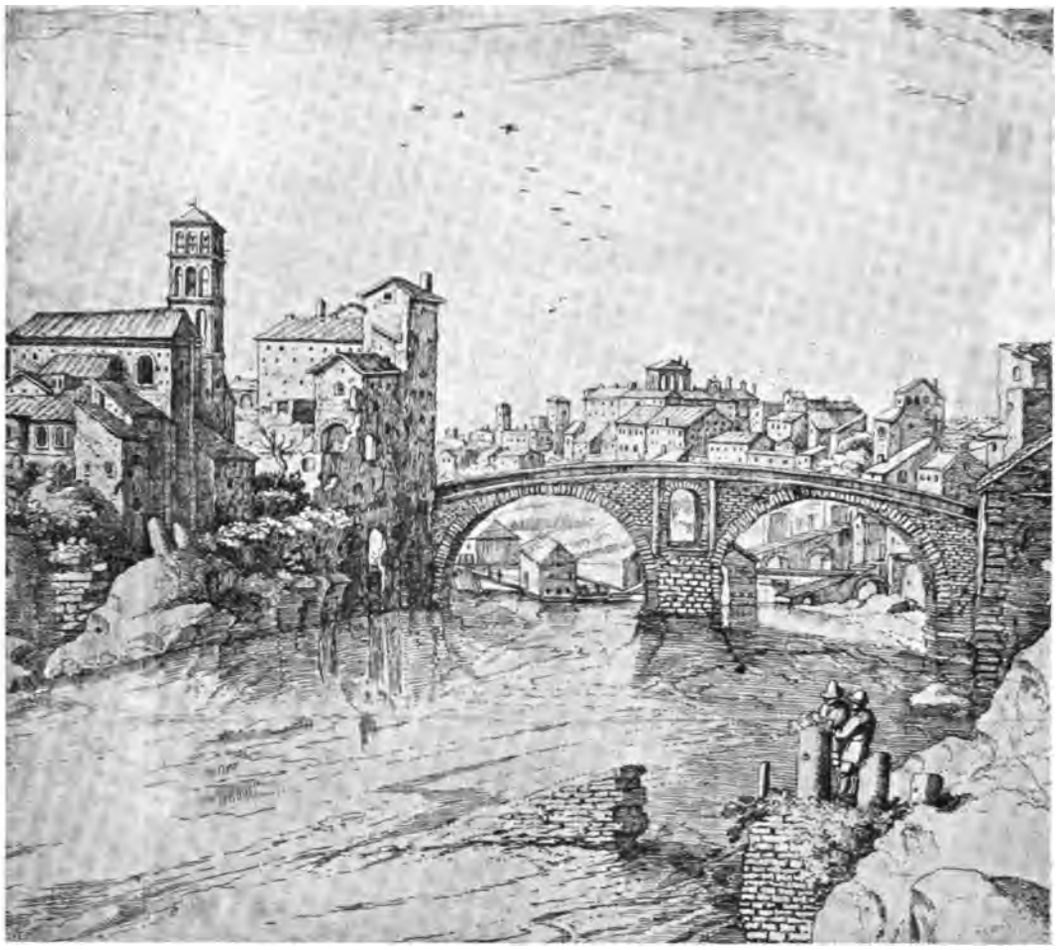


Fig. 70 Willem van Nieulandt, Ansicht des Pons Fabricius und der Tiberinsel stromaufwärts.

REGISTER.

Seite

I. Personennamen 168

II. Ortsnamen 169

III. Verzeichnis der gezeichneten antiken Bildwerke 172

IV. Gegenwärtiger Aufbewahrungsort der antiken Sculpturen . . 173

V. Verzeichnis der Inschriften 173

I. PERSONENNAMEN.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Albani Alessandro Card. 125
Agostino Veneziano 44 88 f. 97 130
Albertini Francesco 49 121 129
Alexander VI 42 46 90 94
Altemps Giovan Angelo 133
Aspertini Amico 44 88
Baldinelli Baldino 49
Bartolommeo di Giovanni 48 f. 53
Basso Girolamo Card. 102
Bessarion Card. 133
Bonifaz IX 46 90
Borgia Cesare 60
Botticelli Sandro 24 52
Bramante Donato 85 87 f.
Breenbergh Bartholomaeus 120 141
Bregno Andrea 77
Brunelleschi Filippo 87
Brusati Francesco Card. 79
Buonarrotti Michelangelo 35 47 49 126
Busti Agostino 64
Caffarelli Prospero 121
Capponi Luigi 79
Caravagio Pascal de 77
Carpi Card. 106
Castellesi Adriano Card. 46
Cellini Benvenuto 35
Cesi Federico Card. 124
— Paolo Emilio Card. 124
Ciampolini Giovanni 110 128 135 148
— Michele 135
Clemens VIII 119
Clemens XIII 65
Colonna Borromeo Card. 111
— Giovanni Card. 106
— Prospero 106
Cornaro Marco 129
Dalmata Giovanni 77
Estouteville Guillaume Card. 45
Eugen IV 94
Farnese Ottavio 136
Felix IV 100 f.
Francesco d' Olanda 7 65 ff. 70 ff. 145
Frangipani Girolamo 64
Genga Girolamo 60
Ghezzi Pier Leone 32 86 f.
Ghirlandaio Benedetto 49 f.
— David 44 49 f.
— Domenico 17 f. 20 f. 35 f. 44 f. 47 f. 60 85 146
— Ridolfo 43 46 f.
Gigli Giovanni 58
— Girolamo 58
— Lorenzo 58
Giraud Anseduno 128
Granacci Francesco 35 43 47 49
Gregor XIII 133
Grimani Domenico Card. 157
— Giovanni 157
— Marino 157
Heemskerck Marten van 44 47 88 96 115 f. 120 133 136 142
Hohenems Mark Sittich Card. von 133
Jacopo dell' Indaco 43 49
— del Sellaio 48 f. 52 f.
— del Tedesco 49
Innocenz VIII 77 f.
Johann III 89
Johann XXIII 94
Julius II 127 f. 130 133
Leo IV 140
Lippi Filippino 35 f. 40 f. 97
— Filippo 52
— Francesco 35
Mainardi Bastiano 18 35 49
Mancini Lucio 73
Mantegna Andrea 18 87
Marco di Ravenna 152
Martini Francesco di Giorgio 157 160 162
Martin V 93
Massimi Camillo Card. 7 65
Mead Richard 65
Medici Ferdinando Card. de 146
Mendoza Diego Card. de 11 57
Michelozzi Michelozzo 84 f. 87
Mino da Fiesole 85
Muffel Nicolaus 144
Niccolaio di Bartolommeo 49
Nicolaus III 94
Nicolaus V 90 94
Nicoletto da Modena 97 130
Nieulandt Willem van 141 167

Palladio Andrea 128
Passionei Card. 104
Paul II 102
Paul III 114
Paul V 142
Peruzzi Baldassare 86 99 108 128
— Salvestro 122
Piccolomini Francesco Card. s. Pius III
Pinturicchio Bernardino 40 f.
Pippi Giulio Romano 110 135
Pius II 106
Pius III 106 115
Pius IV 133
Pius VI 141
Pius IX 77
Poggini Poggio 49
Pollaiuolo Antonio del 24
Pontelli Baccio 60
Raffaello s. Santi
Raimondi Marcantonio 43 f. 97 130 154
Riario Pietro Card. 85
Ripanda Giacomo 17
Rovere Domenico Card. della 87
— Giuliano Card. della s. Julius II
Roverella Bartolommeo Card. 76 f.
Rucellai Giovanni 144
Salamanca Antonio 152
Sangallo Giuliano da 9 13 f. 22 44 f. 98 160 ff.
— Gio. Batt. da 97
— Francesco da 72
— Antonio da d. J. 75 98 132
Sansovino Jacopo 92
Santi Giovanni 60
— Raffaello da Urbino 24 37 43 92 94 98 144
Savelli Gio. Batt. Card 79
Scheggia lo 49
Sforza Ascanio Maria Card. 102
— Guido Ascanio Card. 114
Silvestro di Ravenna 44 88
Sixtus IV 44 96
Sixtus V 153
Urban V 93
Urban VIII 100 110
Vaga Perino del 134
Valle Andrea Card. della 103
— Bernardino della 103
— Bruto della 103
— Francesco della 103
— Orso della 103
Valturio Roberto 157
Venier Giacomo Card. 97
Veralli Card. 59

II. ORTSNAMEN.

(Rom und Umgebung.)

Amphitheatrum Flavium 15 f. 38 44 79 88 92 112 f. 115 f. 160
Aqua Claudia 92 112
Ara Pacis Augustae 105 150
Arco di Trasi 92 118 f.
Arcus Constantini 16 28 36 92 118 f.
— novus (Diocletiani) 78
— Septimi Severi 9 16 79 88 90 103
— Titi 78 81 120 150
Aurelianische Mauer 63 119 140
Basilica Aemilia 9 46 79 88 f.
— Constantini 80 97 112
Borgo 63
Campo di Fiore 135
— Vaccino 79
Capitol 63 111
Casa Alberini 87
– Altoviti 90
Casa Ciampolini 110 128 135 146 148
— Gigli Girolamo 58
-- Grifonetti 122
— Salamoni Diana 156
Castel S. Angelo 9 15 42 46 63 85 88 90 94
Chiesa:
S. Adriano 80 112
S. Agnese fuori le mura 77 127
S. Agostino 45 63 140
S. Alessio 135
S. Andrea della Valle 12 103 106
S. Angelo in Pescheria 108
Sma. Annunziata 93 112
SS. Apostoli 73 75 85 89 111 128 132 f.
S. Bartolomeo all' Isola 86 91 126
S. Basilio 93 112
S. Caterina in Via Giulia 129
S. Cecilia 72 89 118 140

S. Clemente 76 f. 79 97
SS. Cosma e Damiano 79 97 100 f. 104 108 133
S. Costanza 7 58 ff. 62 162
S. Croce (orator. later.) 153
S. Egidio 63
S. Eufemia 119
S. Francesca Romana 81
S. Francesco a Ripa 19 60 124
S. Giacomo degli Spagnuoli 128
S. Giovanni Calibita 91
— decollato 24
— in fonte (Batt. Later.) 85 102
— in Laterano 102
SS. Giovanni e Paolo 92
S. Giorgio in Velabro 83
S. Gregorio Magno 87
S. Lazzaro 63
S. Lorenzo fuori le mura 116 157
— in Miranda 79 93
— in Panisperna 87
S. Marco 72 140 162
S. Maria in Araceli 79 111 140
— in Cacaberis 108
— in Campo Carleo 119
— in Coppella 140
— in Cosmedin 91
— Egiziaca 141
— Maggiore 112
— sopra Minerva 21 42 44 97
— in Monterone 64
— della Pace 77 88 141
— del Popolo 78 85 102 135
— del Priorato 139
— della Rotonda s. Pantheon
— Spoglia Christo 119
— della Torre 140 f.
— Traspontina 94
— in Trastevere 63 83 118
— in Via 64
— in Via lata 78
— del Buon Viaggio 141
S. Martino ai Monti 112
S. Omobuono 140
S. Onofrio 63
S. Pellegrino 63
S. Pietro in Montorio 63 134
— in Vaticano 39 45 63 85 145 152
— in Vincoli 112 130
S. Prassede 102
SS. Quirico e Giulitta 93 112 142
SS. Rufina e Seconda (Batt. Later.) 12 109
S. Sabina 72
S. Sebastiano fuori le mura 23 114
SS. Sergio e Bacco 79
S. Silvestro in Capite 153
S. Spirito 63
S. Venanzio (Batt. Later.) 59 84 86
Collezione Borghese 107 123 133
— Capranica 146
— Carpi 106
— Ciampolini 110 135 146 148
— Grimani 98
— Medici 146
— Pamphili 64
— Pippi (Giulio Romano) 110 135
— Piccolomini 106 115
— Torlonia 125
— della Valle 103 146
Colonnacce le 142
Colosseum s. Amphitheatrum Flavium
Columna Marci Aurelii 131 f.
— Phocae 81
— Traiani 16 f. 78 93 151 ff.
«Crypta Balbi» 16 108
Curia Julia 80
Dogana vecchia (di mare) 140
Domus aurea (Neronis) 61 65 ff. 70 ff. 73 ff. 100 112 114 142 155
Forum (magnum s. Romanum) 79
— Augustum 93 112
— Nervae (transitorium) 82 f. 93 112 142 150
— Traiani 119
Frascati 104 133
Galleria Borghese 30
— Nazionale (Corsini) 27
«Gallinaro» 63
Giardino di S. Basilio 112
— Cesi 115 124
— Colonna 111
— Mattei 113
Grottaferrata 127 130
Lacus Iuturnae 83
Leoninische Mauer 63 94
«Marforio» 143
Mausoleum Hadriani s. Castel S. Angelo
Meta Romuli 46 63
— sudans 44 88 92
Monte Aventino 135 139
— Cavallo 47 84 99 f. 106 110 143 153
— Mario 63

Monte Palatino 86
— Pincio 140
— Testaccio 119
Museo Borghese 20 107 123 133
— Capitolino 61 129 157
— Kircheriano 118 123
— Lateran. 83 ff. 102 119 145
— Nazionale delle Terme 84 89 102
— Vaticano 23 25 72 105 121 124 126 f. 134 145
Nymphaeum 145
Ospedale di S. Spirito 46 63 76 90 94
— della Sma. Trinità dei Pellegrini 58
Ospizio di S. Michele 140 f.
Palazzo Albani (Drago) 125
— Altieri 108
— Caetani 91
— Caffarelli 105
— Caffarelli-Vidoni 121
— Colonna 106
— de' Conservatori 83
— Corsetti 83
— di Firenze 87
— Giraud-Torlonia 46
— Lateran. 96
— Massimi alle Colonne 89
— dei Penitenzieri 87
— Salviati (al Corso) 134
— Santacroce 108
— Savelli-Orsini 140
— del Senatore 63 79 140
— Torlonia 125
— Valle 103 146
— Valle-Capranica (III) 146
— Vaticano: Appart. Borgia 63
Belvedere 42 63 134
Bibliothek Sixtus' IV 44 52
Giardino della Pigna 94
Loggien 59 83
Sixtinische Kapelle 24 44 f. 49 63 77 134 f. 141
Stanzen 127
Torre Borgia 45
— di Venezia 63 140
Pantheon 37 f. 73 84 92 f. 116 f. 126 140 160
Piazza del Campidoglio 110 143
— Giudea 108 135 148
— di S. Pietro 129
— Pilotta 144
— di Siena 106
— Scossacavalli 87
Pons Aelius 13 90
— Aemilius 91 141
— Fabricius 13 16 43 91
— Neronianus 15 90
— Probi (Theodosii) 141
Porta Latina 135
— Ostiensis 119
— S. Pancrazio 63
— Pertusa 63
— Pinciana 140
— Salaria 140
— Septimiana 63
— Viridaria 63
Porticus Octavia 150
— Octaviae 107 150
— Minucia 108
— Philippi 150
Ripa Grande 139
Sepulcrum Bibuli 121 f.
— Caeciliae Metellae 98 f.
— Cestii 53 119
Stabula 63
Stadtplan: Bufalini Leonardo 144 f.
— Maggi Giovanni 139 141
— Mantuaner 42 143 f.
— Nolli Gio. Batt. 141
— Tempesta Antonio 140 f.
— Valduggia Falda da 141
Templum Antonini et Faustinae 79 82 92 f.
— Castorum 81 83 150
— Divi Claudii 92
— Concordiae 129
— «Fortunae virilis» 150
— Martis Ultoris 126 128 150
— Minervae (in foro transitorio) 80 112 126 142
— Saturni 15 79 87 145
— «Solis Aureliani» 145
— Sacrae Urbis 101
— Veneris et Romae 92 113
— Divi Vespasiani 15 79 150
«Terme di Tito» 17 97 f. 120 142 151
Theatrum Marcelli 132 140
Thermae Agrippae 82
— Constantini 144
— Traiani 112
Tiberis 13 15 43 90 f. 139
Toscanella 127
Tivoli 98 105
Torre Borgia 45
— Cantarelli 112

Torre Capocci 112
— Cartularia 81
— dei Conti 80 93 112 142
— del Grillo 93
— della Inserra 9 79
— delle Milizie 63 93
— di Nicolao V (Torrione) 63
— de' Schiavi 59
Via Appia: Circus Maxentii ad catecumbas 99 161
Osteria delle Capannelle 107
Tempio della Fortuna Muliebre 107
— di Deo Redicolo 107
— di Romolo 161
S. Urbano alla Caffarella 99 114
Via de' Balestrari 135
— de' Banchi vecchi 114
Via Giulia 129
— S. Maria in Cacaberis 108
— del Monserrato 83
— Monterone 64
— del Pianto 108
— di S. Stefano del Cacco 108
Vigna Carpi 106
— Cesi 136
— Ciampolini 135
— di S. Pietro in Vincoli 112
Villa Albani 125
— Madama 136 f.
— Medici 110 140 146
— Mellini 63
— Mondragone 133
— Pamphili 64

III. VERZEICHNIS DER GEZEICHNETEN ANTIKEN BILDWERKE.

(Die Ziffern bedeuten die Foliozahlen des Skizzenbuches.)

Statuen:
Thronender Zeus 56
Apollon von Belvedere 53 64
Herakles 37
Aphrodite 31
Nil 58v
Wassergöttin 54v
Weibliche Gewandst. 47v 48v
Marc Aurel 31v
Reliefs von Baulichkeiten:
Amphitheatrum Flavium 43
Arcus Constantini 45
— Diocletiani (?) 18
— Septimi Severi 35v
— Titi 46v
Columna Traiani 60v 61 61v 62v 63 63v 64v
Porticus Octavia (?) 59v
Sarkophag-Reliefs:
Kampf an den Schiffen 66
Leben eines Feldherrn 28
Parisurteil 8v
Amazonenkampf 36 55
Phaethons Sturz 40
Philoktetes Abholung 44v
Raub der Persephone 42
Niobiden 65v
Dionysos Triumphzug 39v
Seegötter 5v 15v
Nereiden 34 34v
Eroten 38 44v
Festons 36v
Diverse Reliefs:
Biga 11v
Trophäenpilaster 12
Marmorbecken 49
Gemälde: 6 10 10v 51v(?)
Grottesken: 12v 13 13v 14 14v 15 32 34v 41 42 45v 50 52 52v 58 65
Candelaber: 16v 50 50v
Candelaberbasen: 32v 49 49v
Cippen: 36 42v 51 59
Mosaikfußboden: 46v

IV. GEGENWÄRTIGER AUFBEWAHRUNGSORT DER ANTIKEN SCULPTUREN

(soweit sie sich in öffentlichen und privaten Sammlungen befinden; die Ziffern bedeuten die Foliozahlen des Skizzenbuches).

Florenz, Uffizien: Sark. mit Darstellungen aus dem Leben eines Feldherrn 28
Sark. mit dem Sturze Phaethons 40
Cippus des Ti. Claudius Fortunatus 51
Giardino Boboli: Cippus des Ti. Jul. Aug. Mnester 59
Conte Gherardesca: Sark. mit Philoktetes Abholung 44v
London, British Mus.: Eroten-Sark. 44v
Sark.-Deckel 36
Cippus der Vipsania Thalassa 42v
Soane Mus.: Sark. mit dem Raub der Persephone 42
Mantua, Mus. Civico: Fries mit Gallierkampf 59v
Neapel, Mus. Nazionale: Thronende Zeusstatue 56
Paris, Louvre: Seegötter-Sark. 5v
Paris, Louvre: Cippus des Amemptus 36
Rom, Pal. Altieri: Eroten-Sark. 38
Villa Borghese: Herakles 37
Wassergöttin 54v
Mus. Kircheriano: Eroten-Sark. 44v
Villa Medici: Sark. mit Dionysos Triumphzug 39v
Villa Pamfili: Sark. mit Parisurteil 8v
Pal. Salviati: Amazonen-Sark. 55
Pal. Torlonia: Marmorbecken 49
Mus. Vaticano: Apollon von Belvedere 53 64
Magazin: Aphrodite 31
Venedig, Mus. archeologico: Sark. mit dem Kampf an den Schiffen 66
Wilton House: Niobiden-Sark. 65v
Unentschieden: Weibliche Gewandstatuen 47v 48v
Verschollen: Seegötter-Sark. 15v
Nereiden-Sark. 34 34v

V. VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN INSCHRIFTEN.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

CIL VI 505 23
— 953 142
— 1034 107 150
— 1274 99
— 1319 122
— 10080 111
— 10751 82
— 11541 103
CIL VI 15077 128
— 17607 82
— 20139 148
— 25325 82
— 28196 82
— 29012 114
— 31383 78
— 33941 111

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort . . . . . S. 5—6

Einleitung . . . . . 7—56

Beschreibendes Verzeichnis . . . . . 57—163

Tabelle . . . . . 164—166

Register . . . . . 167—173

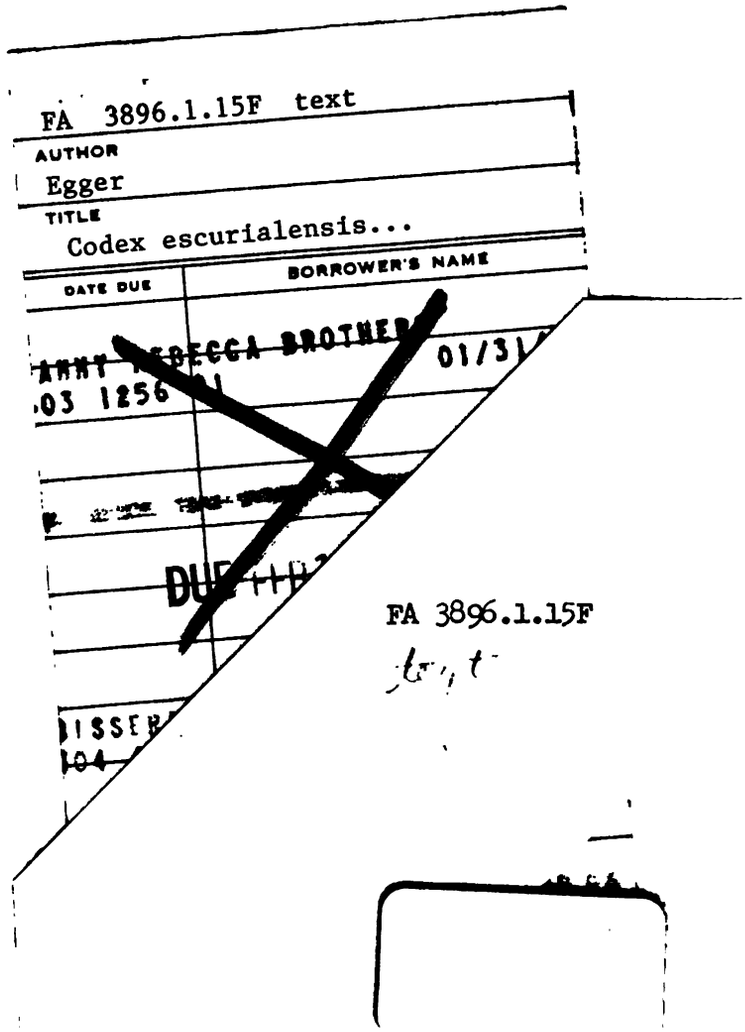
£ 57

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

FINE ARTS

SEP 1 0 2004

MAY 2 2 2008

BOOK DUE

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 838 516